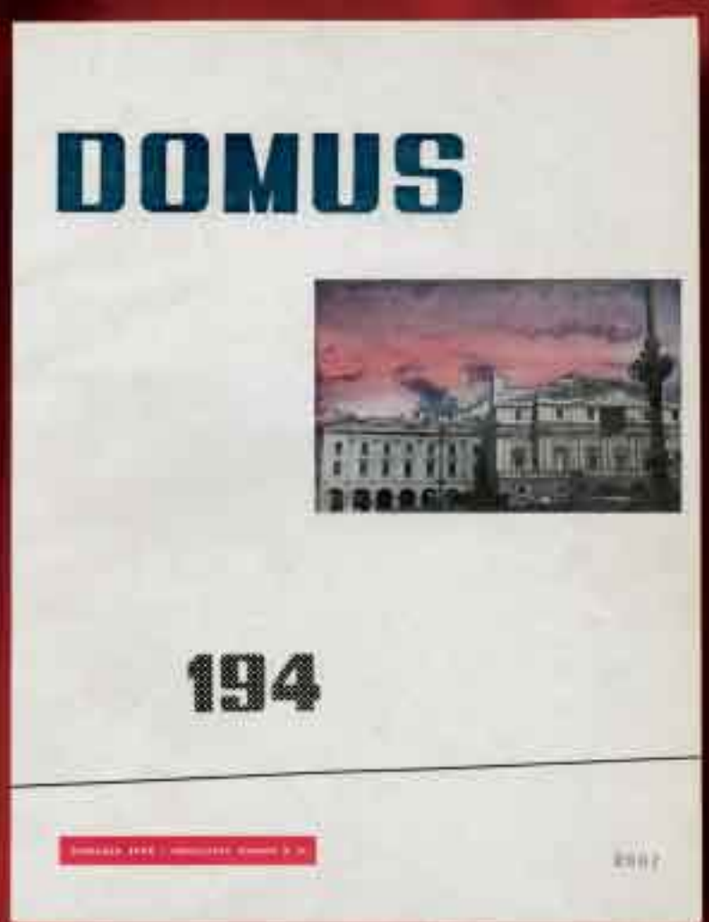
domus 876

Cos'è oggi, per davvero, la Scala di Milano? In soli 60 anni, uno
In reality, what is Milan's la Scala today? In just 60 years, one of

Periodico mensile/Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB - Milano

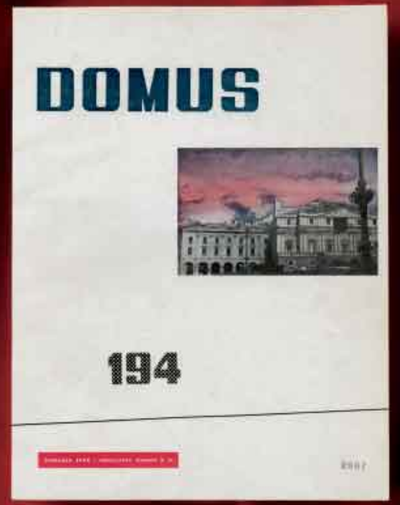


Rivista mensile
di Architettura, Design, Arte e Informazione
Monthly review
of Architecture, Design, Art and Information
Dicembre/December 2004
€ 8.50 Italy only – www.domusweb.it

domus 876

Cos'è oggi, per davvero, la Scala di Milano? In soli 60 anni, uno dei teatri operistici più famosi del mondo è risorto due volte. La prima fu dopo i bombardamenti aerei dell'agosto 1943 che – come raccontava allora *Domus* – distrussero la copertura e il proscenio. La seconda è stata in seguito alla decisione, tre anni fa, di sostituire l'antica macchina scenica con una moderna struttura di palcoscenici mobili.
Con l'inaugurazione del 7 dicembre, dopo due anni di cantieri e polemiche attorno al progetto dell'architetto svizzero Mario Botta, la Scala ha riaperto le sue porte al pubblico. Ma la nuova Scala è oggi un organismo urbano inquietante e misterioso, che ha perso la sua originaria unitarietà architettonica. Le due grandi protesi disegnate da Mario Botta hanno infatti completato la decostruzione del suo corpo edilizio, che oggi risulta scomposto in almeno quattro parti: la facciata settecentesca disegnata dal Piermarini, la nuova imponente torre scenica, il volume ellissoidale dei servizi, la sala concertistica. Quattro edifici avvinghiati l'uno all'altro, in un difficile equilibrio.
Ma, paradossalmente, proprio lo smembramento della sua architettura originaria ha rivelato la vera forza del Teatro milanese. Una forza che corrisponde interamente alla sua sala: un nucleo caldo, uno scrigno di simboli e ricordi, che ha resistito a qualsiasi bombardamento e scomposizione. La sala della Scala – la platea, i palchi, la buca dell'orchestra – è oggi più che mai un grande "interno urbano", collegato nella memoria collettiva alla Galleria Vittorio Emanuele e a Piazza del Duomo. Rosso porpora, avvolgente, culla di impetuose correnti musicali, lo spazio di ascolto del Teatro alla Scala è da solo un'architettura. Così potente da non aver bisogno di un esterno. Così autonoma da non aver bisogno di un prospetto sulla città.

In reality, what is Milan's la Scala today? In just 60 years, one of the most famous opera houses in the world has been rebuilt twice. The first was after the aerial bombardments of August 1943, which – as *Domus* reported at the time – destroyed the roof and the proscenium. The second followed the decision three years ago to replace the old seventeenth-century scene machinery with a modern structure of mobile stages.
With the inauguration on 7 December, la Scala has reopened its doors to the public after two years of construction and controversy surrounding the renovation by Swiss architect Mario Botta.
But the new la Scala is an alarming and mysterious urban organism that has totally lost its original architectural unity. The two large prostheses designed by Swiss architect Mario Botta have in fact completed the deconstruction of the building's main body, which is now divided into at least four different parts: the small seventeenth-century facade designed by Piermarini, the new impressive stage tower, the ellipsoid services space, and the concert hall. These four buildings cling to each other in an uneasy balance.
But paradoxically it is the breaking up of the original architecture that has revealed the Milanese theatre's symbolic strength. This strength entirely corresponds to its main hall: a warm nucleus, rich with symbols and memories that has resisted every bombardment and fragmentation. La Scala's hall – the stalls, the boxes and the orchestra pit – is now more that ever an "urban interior", connected in the collective memory to the spaces of the Vittorio Emanuele Gallery and Piazza Duomo. La Scala's orchestra space is an encircling, deep red cradle of impetuous musical currents. It is in itself a piece of urban architecture, and so powerful as to have no need of an exterior; so independent that it requires no facade on the city.



Periodico mensile/Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB - Milano

Rivista mensile
di Architettura, Design, Arte e Informazione
Monthly review
of Architecture, Design, Art and Information
Dicembre/December 2004
€ 8.50 Italy only – www.domusweb.it

Lepanto design Luciano Vistosi 1968

Poc design Barbara Maggiolo 2003

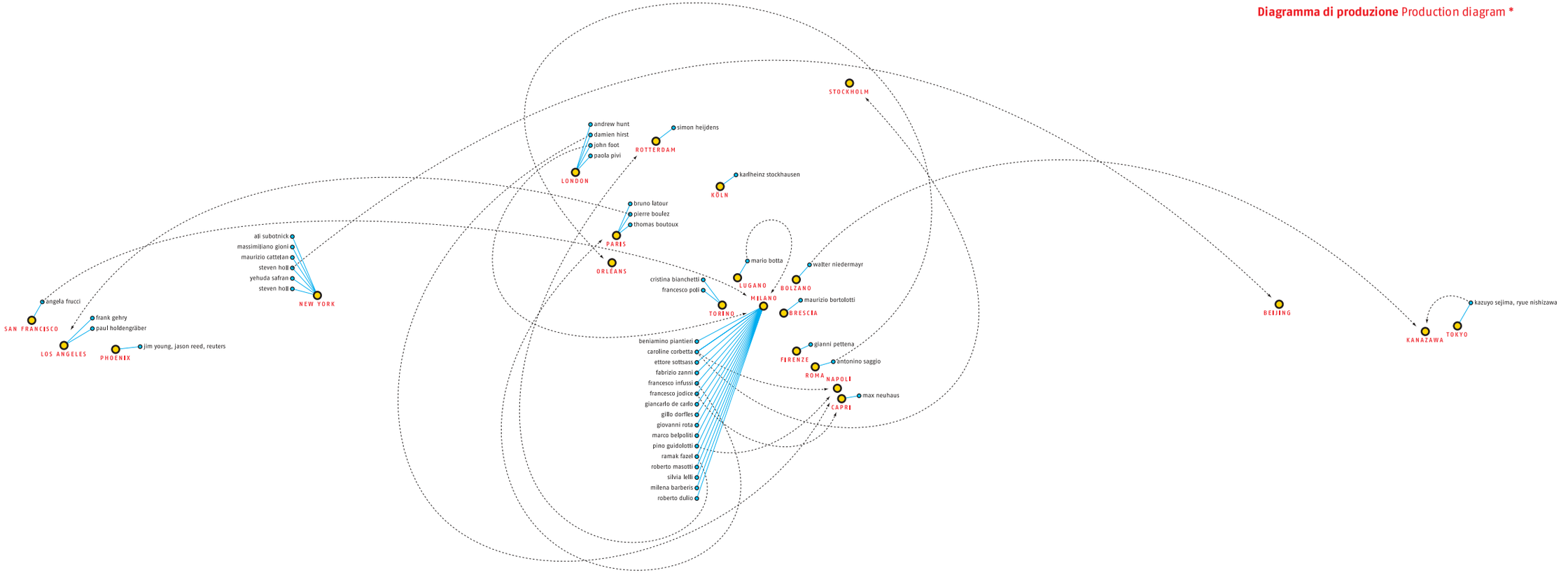
Cheope Studio Tecnico Vetreria Vistosi 2003

Cheope Studio tecnico Vetreria

Thor Studio Tecnico Vetreria Vistosi - Chiaramonte & Marin 1998

Damasco design Paolo Crepax 2003

Diagramma di produzione Production diagram *



* liberamente tratto da/freely drawn from multiplicity, *USE – Uncertain states of Europe*, milano 2003

individui/individuals

luoghi/places

spostamenti/movements

vive a/based in

milena barberis: artista/artist
marco belpoliti: saggista/essayist
cristina bianchetti: professore di urbanistica/urban planning professor
maurizio bortolotti: critico d'arte/art critic
mario botta: architetto/architect
pierre boulez: direttore d'orchestra/conductor
thomas boutoux: critico d'arte/art critic
maurizio cattelan: artista/artist
caroline corbetta: critico d'arte/art critic
giancarlo de carlo: architect/architetto
gillo dorfles: critico d'arte/art critic
roberto dulio: architetto/architect
ramak fazel: fotografo/photographer
john foot: storico/historian
angela frucci: giornalista/journalist
frank gehry: architetto/architect

massimiliano gioni: critico/critic
pino guidolotti: fotografo/photographer
simon heijdens: designer
damien hirst: artista/artist
paul holdengräber: direttore dei public programs della new york public library/director of public programs at the new york public library
steven holl: architetto/architect
andrew hunt: critico d'arte/art critic
francesco infussi: professore di progettazione urbana/urban design professor
francesco jodice: fotografo/photographer
bruno latour: filosofo/philosopher
silvia lelli: fotografa/photographer
roberto masotti: fotografo/photographer
max neuhaus: artista/artist
walter niedermayr: fotografo/photographer

gianni pettena: professore di storia dell'architettura/architecture history professor
beniamino piantieri: giornalista/journalist
paola pivi: artista/artist
francesco poli: critico d'arte/art critic
giovanni rota: storico della filosofia/philosophy historian
yehuda safran: critico di architettura/architecture critic
antonino saggio: professore di progettazione architettonica/professor of architecture
kazuyo sejima, ryue nishizawa: architetti/architects
ettore sottsass: architetto/architect
karlheinz stockhausen: compositore/composer
ali subotnick: artista/artist
jim young, jason reed, reuters: fotografi/photographers
fabrizio zanni: professore associato di progettazione architettonica/associate professor of architecture

Il Phaeno Science Centre di Wolfsburg, progettato da Zaha Hadid, è attualmente in costruzione. La conclusione dei lavori è prevista per il prossimo anno. Il Centro, che si svilupperà su una superficie di 12.000 m^2, comprenderà, oltre all'area espositiva, un auditorium, un ristorante, una caffetteria, uno shop e un parcheggio sotterraneo di 15.000 m^2.

The Phaeno Science Centre in Wolfsburg, Germany, designed by Zaha Hadid, is currently under construction. The completion is expected next year. The Centre (12,000 m^2), as well as the exhibition spaces, will include an auditorium, restaurant, café, shop and an underground car park of 15,000 m^2.

Fotografia di/Photograph by Hélène Binet

MDL. Leggerezza formale e grande funzionalità definiscono un ambiente operativo confortevole. Un luogo pensato per le persone che lavorano. Protagonista dello spazio, una nuova linea di scrivanie completa attrezzata con tutto il necessario.

MDL. Subtlety and great functionality create a comfortable working environment. A place designed for those that work. Protagonists of the space, a new range of desks equipped with every necessity.

MDL. Ogni scrivania è dotata di mensola di servizio e vassoi portaoggetti con chiusura. Postazioni di lavoro autosufficienti, attrezzate per contenere tutto quel che serve: prese elettriche e di connessione alla rete, computer portatile, documenti, oggetti personali…

MDL. Each desk features a useful shelf and lockable document trays. Self-contained workstations, equipped with everything you could need: electrical sockets and network connections, laptop computers, documents, personal items …

MDL.
Michele De Lucchi
Angelo Micheli
Giovanni Battista Mercurio

Programma di tavoli e scrivanie per ambienti di lavoro differenziati.
Program of tables and desks for different working environments

UNIFOR
via Isonzo, 1
22070 Turate (Como) Italy
tel. +39 02 967 191
fax +39 02 9675 0899
02 9675 0899
www.unifor.it
e-mail: unifor@unifor.it

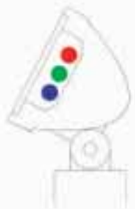
vitra. è distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in Australia by Unifor

UNIFOR

Tacchini collection
We don't ask you where.

[DecorIdea®]
glass sensation
OmniDecor®
Omnidecor Spa - via del lavoro, 1 - 22036 Erba (co) Italia
tel. +39 031 633701 - fax +39 031 610331 - info@omnidecor.net - www.omnidecor.net

Un universo di colori



Luce colorata: la soluzione ideale per una reinterpretazione continua dell'atmosfera di un ambiente, dell'estetica di un edificio. Non sarebbe fantastico un apparecchio di illuminazione che, a comando, riuscisse a produrre luce di qualsiasi colore? Un'utopia che per l'illuminazione architettonica, grazie alla tecnica «varychrome» ERCO, è diventata realtà. Infatti i sofisticati apparecchi «varychrome» permettono di variare dinamicamente il colore della luce emanata attraverso un sistema di comando elettronico. La tecnologia RGB, cioè la miscelazione additiva di luce nei colori base rosso, verde e blu, consente di realizzare milioni di sfumature senza soluzione di continuità, rinunciando a filtri assorbenti o complessi meccanismi. Confezionati pronti per l'uso in apparecchi ad alta funzionalità per ambienti interni ed esterni: strumenti per convertire in realtà la fantasia

La luce è la quarta dimensione dell'architettura: www.erco.com

ERCO

Foto di A. Bon

Nuova Techna Pro 90.
Più capacità in larghezza, più capacità in altezza.

Techna PRO 90 rivoluziona la struttura della lavastoviglie, offrendo una capacità di carico e un'efficacia di lavaggio da macchina professionale. Con le sue dimensioni di 90 cm di larghezza per 70 di altezza, Techna PRO 90 offre possibilità di carico orizzontale e verticale assolutamente impensabili per una lavastoviglie tradizionale, come lo stivaggio di grandi vassoi di portata o pentole professionali. **www.rexbuilt-in.it**

REX
Electrolux

FATTI PER ESSERE IL N.1

domus

Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina
• Libreria Tecnica C.P. 47
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia
• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-96984922 Fax 02-96987675
Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98059650
Fax 03-98888561
Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633111
Fax 03-96636340
Magazine Subscription Agency
20 Hotham Street
3199 SEDDON VIC
Tel.03-96896400
Fax. 03-93627684
ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33711566

Austria
• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778
Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441
Georg Prachner KG
Kärntenerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120154
Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium
• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863
S.P.R.L. Stadia Spazi Abitati
35, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255804 Fax 02-4253022

Brazil
• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53103992
Fax 011-55612311
Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3144526 Fax 3144098
Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2521903
Fax 021-2527078

Canada
*Speedimpex Canada Inc
Unit 6
10610 Martingrove Road
Toronto ONT M9W 4W4
Tel. 0416 7411555
Fax 0416 7414336
Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468
Fax 514-2740201

Chile
• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-2357707
Fax 02-2357859

Colombia
• Peri Internacional
Maria Costanza Carvajal
Calle 98 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6160529 Fax 01-6166864
Luis Antonio Polo Alvarez
Avenida 20 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3626430

C.S.I.
Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic
• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848147 Fax 02-6848618
Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-7190327
Fax 02-7180495

Cyprus
• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E - P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488
Fax 02-473662

Denmark
• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064
Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434
Rhodos
Strandgade 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Ecuador
• Dil Internacional
Av. Republica 700 y Diego Alfaro
Ed.Maria Victoria 4 piso Of. 4-07
QUITO
Tel. 02-565770 Fax 02-225469

Finland
• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akademiska Bokhandeln
Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214360
Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-7163022 Fax 0-7533468
Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France
• Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622
Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326
Documentor
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany
• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610
Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-477470
Fax 0241-4777479
Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050 Fax 030-3420611
Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999
Bonner Presse Vertrieb
Limperichter Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040
Fax 0228-4000444
Graff Buchhandlung GmbH
Sack 15
38100 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890 Fax 0531-46531
Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746
Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479
Houte....Information
Heinz Kraemer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717
L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979 Fax 089-2289167
Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955
Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507356
Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain
• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 020-73968000
Fax 020-73968002
Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 01303-850101
Fax 01303-850440
DLJ Subscription Agency
112 Richmond Road
LONDON SW20 0PA
Tel. 020-89461818
Fax 020-89465991
Motor Books
33 St Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 020-78360376
Fax 020-74972539
R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 020-76361244
Fax 020-74364904
Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece
• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043
G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimiou Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821
Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254
Studio Bookshop
32 Tsakalof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3601647

Holland
• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771
Bruil Tijdschriften
Kappelseweg 44
7009 AA DOETINCHEM
Tel. 0314-337499
Fax 0314-381205
Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439
Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888
Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303
Fax 0522-257827

Hong Kong
Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary
Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India
Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran
Iafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 8644844

Israel
• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Hehoc Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567
Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073
Fax 03-6956359

Japan
• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 169
Tel. 03-32080181
Fax 03-32090288
Segawa Books
2-59 Yamamoto-Cho
Oshuna-Ku
NAGOYA
Fax 052-7626321
AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1996
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480899 Fax 06-4480559
Atahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-6372791
Fax. 06-6375650
Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3716464 Fax 06-3716474
Elm & Co
18-6 Takadono 4 Chome
Asahi-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522851
Hakuriyo Co Ltd
9-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964
Kibai Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2025961 Fax 06-2221951
Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32926211
Fax 03-2924278
Hinokaoiya Co Ltd
P.O. Box 35 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-3619004
Fax 03-36390994
Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32780937
Mitas Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790
Fax 03-35511687
Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32625902
Fax 03-33624409
Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Ryodu Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34070311 Fax 03-34070340
The Takodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721466
Fax 03-32780249
Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-16 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-3404461
Fax 03-34040462

Korea
• M&G&H Co
Suite 401 Pierson Bldg.
Chin Hijs Ro 1 Ka
Chongno-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7343828 Fax 02-7356028
Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 1014
SEOUL 150-601
Tel. 02-7803076 Fax 02-7803989

Lebanon
• Messageries Du Moyen Orient
B.P. 11
4480 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-452025

Luxembourg
• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1010 LUXEMBOURG
Tel./Fax 499888466

Malta
• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico
Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 066-140421 Fax 066-152411

New Zealand
• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324
Fax 09-4150656
Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119
Fax 09-5248067

Poland
• Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787127
Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal
• Johnsons International
News Portugal Lda L.A
Rua Dr. José Espírito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037
Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco
• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92050447

Romania
• S.C.IBC. Miparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414034 Fax 064-414921

Russia
MK-Periodica
1S Gilyarovskogo 39
129110 MOSCOW
Tel.095-2803232Fax 095-2801332

Singapore
• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0411 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa
• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4839960
Fax 011-7283217
International Subscription Service
P.O. Box 41095 Craighall
2024 JOHANNESBURG
Tel. 011-6466554
Fax 011-6466565

Spain
• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 093-6544061
Fax 01-6401343
Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 093-2128647
Fax 093-2116991
Llibreria La Plana
Calle Sicilia 393
08025 BARCELONA
Tel. 093-4573969
Promotora de Prensa Int. SA
Ausias March 124 Local 3
08013 BARCELONA
Tel. 093-2451464
Fax 093-2654883
A. Asppan
C/Dr. Roman Cadarviejo 63 Local
28035 MADRID
Tel. 091-3733478
Fax 091-3737636
Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 091-4313222
Fax 091-5753998
Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 091-5546106
Fax 091-5532604
Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 091-5341567
Fax 091-5350831

Sweden
• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6124880
Fax 08-6122790
BTJ Tidschriftscentralen
P.O. Box 200
22100 LUND
Tel. 046-180090
Fax 046-307967
Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750
Fax 08-270071

Switzerland
• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961
• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444
Fax 022-3080429
• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304
Herbert Lang & Cie AG
Münzgraben 2
3000 BERN 7
Tel. 031-3108811
Fax 031-3121183
Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel 022-3080870
Fax 022-3080859
Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
9042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268
Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235
R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483605
Fax 021-6482585
Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
8033 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718
Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan
• Dah Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7186850 Fax 02-7182937

Thailand
• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400
Fax 02- 2378321

Turkey
• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3
D3
BESIKTAS ISTANBUL
Tel. 0212-2583913
Fax 0212-2598863
Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTANBUL
Tel. 0212-2434073
Fax 0212-2494787

U.S.A.
*Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND
CITY NY 11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815
• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY 10001
Tel. 0212-5642036
Fax 0212-4658938
Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9912234
Fax 0205-9951479
International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th Floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745
Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540
Fax 0212-2331746
Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123
Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872610
Fax 0617-7872670
RoweCom Westwood MA Office
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9903514
Fax 0617-3299875

Venezuela
• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7629668

* Only for Usa & Canada

Domus (USPS 7005??) is published for $ 125 per year by Editoriale Domus Spa Via Gianni Mazzocchi 1/3 20089 Rozzano – Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

TORNIAMO A PARLARE DI AUTOMOBILI.

Consumo carburante (100 km urbano da 7,2 a 14,6, extraurbano da 4,7 a 7,1 / combinato da 5,6 a 9,9) emissioni CO2 g/km da 148 a 236.

www.peugeot407.it

NUOVA PEUGEOT 407 SW. MAGNETIQUE. Parliamo di confort: tetto in vetro panoramico, parabrezza Wide Screen, sospensioni in alluminio anteriori a doppio triangolo e posteriori Multilink. Parliamo di sicurezza: fino a 9 airbag, ESP con ripartitore elettronico di frenata, ABS con assistenza alla frenata di emergenza. Parliamo di motori: Euro 4 da 110 a 211 CV, benzina e Diesel HDi con overboost e FAP®, Filtro Attivo Antiparticolato, il Diesel più pulito al mondo.

407 SW

PEUGEOT

PEUGEOT FINANZIARIA. Valore ai sogni.

PEUGEOT raccomanda TOTAL

800 800 407 Numero Peugeot

ONO

rivelazioni

ONO Italy

globo
lampada a sospensione
in metacrilato, ø 600 mm
effetto multicolor

designers
Chilin, Valtolina, Ventrucci

tel +39 0445 381780
fax +39 0445 366834

info@onoluce.com
www.onoluce.com

lualdiporte
connecting spaces

porta **Outline** www.lualdiporte.com

SIETE AD UN PASSO DALLA PERFEZIONE

Non crederete ai vostri occhi. Non crederete alle vostre orecchie. Il diffusore BeoLab 5 è in grado di adattare le proprie prestazioni alla forma e dimensione dell'ambiente in cui si trova. L'esperienza acustica più rivoluzionaria mai riprodotta prima, in un ambiente domestico. Un suono di qualità superiore ad ogni aspettativa, privo di distorsioni solitamente provocate da muri e arredi. Provate di persona.
BeoLab 5: 2500 watt per diffusore, adattamento acustico all'ambiente, controllo della direttività.

Per trovare il punto vendita Bang & Olufsen più vicino www.bang-olufsen.com oppure chiamate il numero 800 514433.

www.bang-olufsen.com

BANG & OLUFSEN

AD Roberto Nicosia - New Kreativity - Photo Stefano Tonolo

Un prodotto unico,
in massello di Castagno
realizzato a mano
in pochi esemplari all'anno.

Wood 100%

design Giancarlo Vegni

Il nostro legno di Castagno
proviene da zone di riforestazione.
Stagionato all'aperto per almeno
4 anni, garantisce grande stabilità
nel tempo.

Le tavole, dopo la sbozzatura,
vengono lasciate ad acclimatarsi
almeno 30 giorni prima della
lavorazione definitiva.
Così prende vita un mobile unico,
praticamente eterno.

Per Wood 100% Effeti ha scelto
elettrodomestici che durano nel
tempo, affidabili, con tecnologia
tedesca.

AEG

Effeti
CUCINE UNICHE

© Effeti Industrie SpA
Tavarnelle V.P. (Firenze) Italy
tel. + 39.055.80.70.91
www.effeti.com effeti@effeti.com

DA
Domus Academy

REGGIO CHILDREN

architettura e pedagogia

symposium internazionale sulla progettazione dell'ambiente per l'infanzia

architecture & pedagogy

international symposium on the design of environments for childhood

2-6 marzo 2005
March 2-6, 2005

Domus Academy e Reggio Children promuovono un corso approfondito sulla progettazione dell'ambiente per l'infanzia, con focus sulla progettazione delle qualità sensoriali (luce, colore, materiali, acustica, microclima).
Il corso, in lingua inglese, è rivolto a progettisti, project manager, tecnici del settore pubblico e privato, direttori didattici e pedagogisti del Regno Unito e Paesi Scandinavi ed è aperto anche a professionisti del settore italiani. Sono previste cinque giornate con visita alle scuole e ai nidi d'infanzia di Reggio Emilia e alla Domus Academy a Milano.
E' un symposium per riflettere sull'idea di bambino, di educazione, di scuola, di luoghi da abitare e un'occasione per approfondire la ricerca "Bambini, spazi, relazioni. Metaprogetto di ambiente per l'infanzia" (ed.Reggio Children, 1998), che ha posto in relazione la riflessione pedagogica con le esperienze più innovative della cultura del progetto, coinvolgendo architetti, designer, pedagogisti, insegnanti ed esponenti di diverse discipline artistiche e scientifiche.
Da questa ricerca sono derivati progetti di nuovi edifici, ristrutturazione di interni, linee di arredi di serie per nidi e scuole dell'infanzia, nuove riflessioni pedagogiche su spazi, tempi ed organizzazioni scolastiche, corsi universitari, workshop, avviando un processo per realizzare un laboratorio di ricerca permanente sull'ambiente per l'infanzia, di cui questo symposium è una parte.

Domus Academy and Reggio Children are, for the first time, offering a five-day course on the design of environments for childhood.
The focus will be upon the qualities of light, colours, materials, sound and microclimate.
It is a symposium to inspire those involved in contemporary childhood environmental design to fully consider concepts of education, schools, children and places to live.
The course, which will be in English, is for architects, designers, project managers, headteachers, advisors and pedagogues from the UK, Scandinavia and Italy.
It will comprise visits to the infant toddler centres and preschools in Reggio Emilia and to the Domus Academy in Milan.
It is an occasion to go in depth into the research: "Children, spaces, relations. Metaproject for an environment for young children" (ed. Reggio Children, 1998). This established a relationship between pedagogic reflection and the most innovative experiences in design culture, involving architects, designers, pedagogues, professors and representatives of different artistic and scientific disciplines.
From this research have emerged projects of new buildings; interior restoration; kindergarten furniture; new pedagogic reflections on the space, time and school organisation; university courses and workshops.
This symposium is part of a process which will create a permanent research lab on the environment for young children.

Nel costo d'iscrizione sono compresi alloggio, trasferte, pranzi e 2 cene.
Transfers, accommodation, lunch and 2 dinners are included in the tuition fee.

info:

Diana Marrone
Domus Academy
tel. +39 0242414001
fax +39 024222525
diana.marrone@domusacademy.it

Robin Duckett
SightLines Initiative
tel/fax +44 1912617666
robin@sightlines-initiative.com

SCUOLE E NIDI D'INFANZIA
Istituzione del Comune di Reggio Emilia

SightLines Initiative

ZPZ PARTNERS
Mattia Parmiggiani architetto
Michele Zini architetto
Claudia Zoboli architetto
www.zpzpartners.it

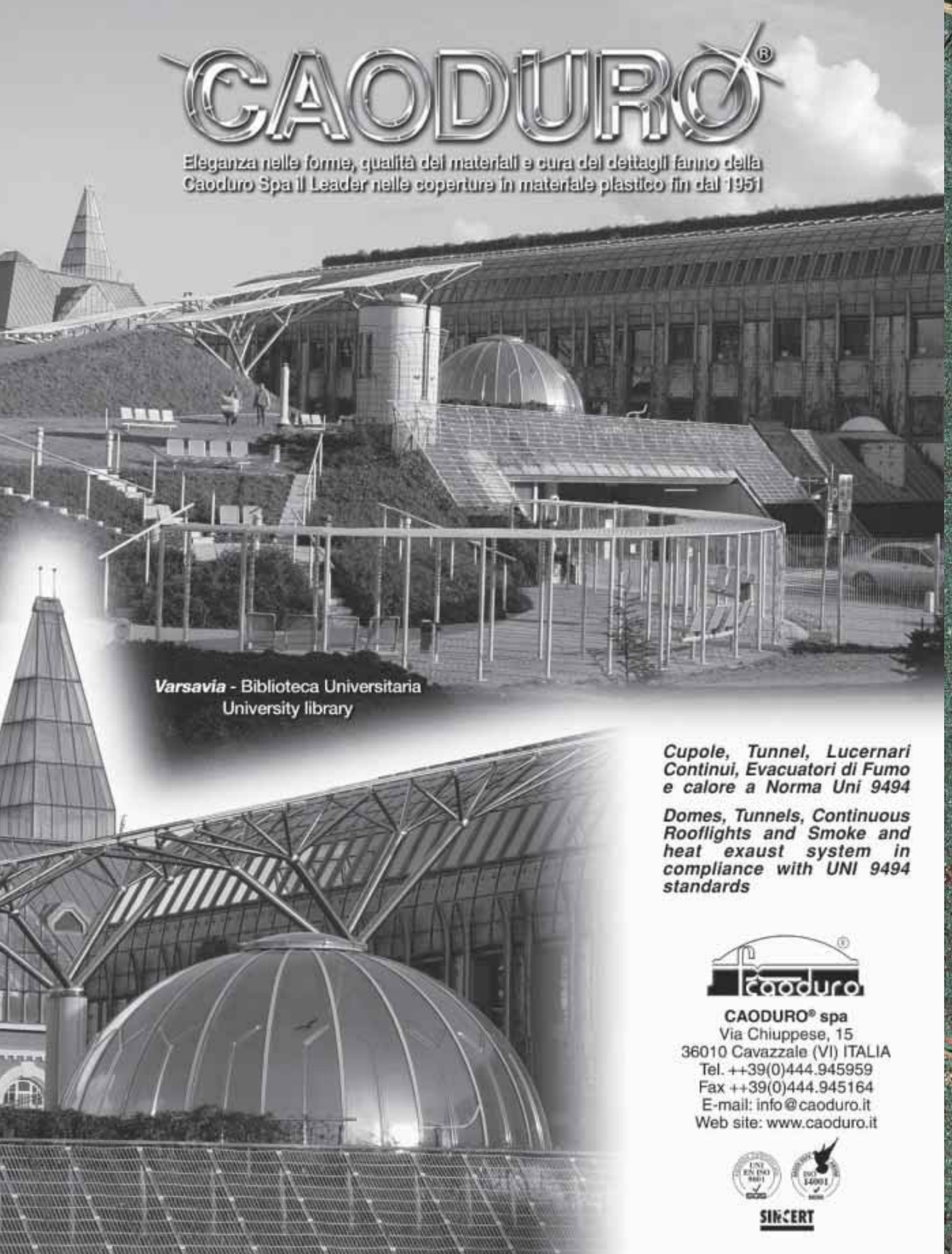
Domus Academy via Watt 27 20143 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domusacademy.it www.domusacademy.it
Gruppo Telecom Italia - Direzione e Coordinamento di Telecom Italia S.p.A.
Reggio Children sede legale via G. da Castello 12 uffici: P.za della Vittoria 6 42100 Reggio Emilia Italia Tel.+39 0522455416 Fax+39 0522 455621
info@reggiochildren.it www.reggiochildren.it
SightLines Initiative 20 Great North Road, Newcastle, NE2 4PS Tel/Fax +44 191 261 7666 robin@sightlines-initiative.com www.sightlines-initiative.com
UK reference point for the international Reggio Children Network

pannelli scorrevoli Siparium, cabina armadio Dress, porta Quadrante design Giuseppe Bavuso | www.rimadesio.it | numero verde 800001439

una casa piena di luce / Rimadesio

CAODURO®

Eleganza nelle forme, qualità dei materiali e cura dei dettagli fanno della Caoduro Spa il Leader nelle coperture in materiale plastico fin dal 1951



Varsavia - Biblioteca Universitaria
University library

Cupole, Tunnel, Lucernari Continui, Evacuatori di Fumo e calore a Norma Uni 9494

Domes, Tunnels, Continuous Rooflights and Smoke and heat exaust system in compliance with UNI 9494 standards

CAODURO® spa
Via Chiuppese, 15
36010 Cavazzale (VI) ITALIA
Tel. ++39(0)444.945959
Fax ++39(0)444.945164
E-mail: info@caoduro.it
Web site: www.caoduro.it

SINCERT

MARAZZI GROUP

www.marazzigroup.com

TOTAL PRESENCE

MARAZZI GROUP IS A WORLD'S LEADING MANUFACTURER OF CERAMIC TILES AND SANITARY WARE.

KNOWLEDGE
TRADITION
DESIGN
TECHNOLOGY
QUALITY
CAPABILITY
PEOPLE
RESEARCH
CREATIVITY

Marazzi Group Sponsor of Arti & Architettura 1900/2000
Genova
2.10.2004 - 13.02.2005

GENOVA 04
Genova Capitale Europea della Cultura

Ambiente

Internationale Frankfurter Messe

11 – 15/2/2005

Living – la fiera dell'arredamento

Ambiente è la più grande fiera dei beni di consumo al mondo che si svolge nel periodo primaverile. Riunite sotto il suo tetto, le tre fiere leader mondiali indipendenti Dining, Giving e Living presentano tutte le novità dei rispettivi settori rappresentati dalla migliore produzione internazionale. Living – la fiera dedicata all'esclusivo settore dell'arredamento, e delle decorazioni e alla cultura dell'abitare – rappresenta un vero e proprio modello ispiratore per tutti coloro che sono alla ricerca di soluzioni d'arredo di qualità. Qui vengono presentate tutte le più interessanti tendenze del design, realizzate in tanti stili diversi – dal classico al moderno, dallo stile etnico a quello country – e proposte nell'ambito del proficuo settore "Outdoor Living".

Un "evento mondiale" per tutti coloro che vogliono creare il proprio successo!

Per ulteriori informazioni: Messe Frankfurt Italia S.r.l., Tel. (02) 8 80 77 81, Fax (02) 72 00 80 53, info@italy.messefrankfurt.com, www.ambiente.messefrankfurt.com. Per i visitatori specializzati.

Messe Frankfurt

TW TIME SYSTEM

DEDICATI AL LAVORO

Oltre a rappresentare una valida soluzione al più tradizionale problema del rapporto tra forma e funzione, il sistema TW Time partecipa da protagonista all'architettura dello spazio con le sue forme generose, i nuovi colori e l'economica condivisione degli elementi portanti.

Atelier Bellini - Claudio Bellini, John Bennett

Frezza Spa Via Ferret, 11/9 31020 Vidor (Treviso) Italy Phone +39.0423.987601 Fax +39.0423.987800 www.frezzainc.com info@frezzainc.com

FREZZA

La vita è piena di imprevisti.

Tanto Imeg io.

torino 2006

Sponsor Ufficiale

Sei pronto? Si parte, ti porto dove vuoi e il bello è che neppure ti accorgerai degli ostacoli sulla tua strada. Perché sono Nuova Panda 4x4 e decido da sola quando cambiare modalità di trasmissione, grazie alla mia trazione integrale intelligente. E in più ti offro la sicurezza dell'ABS con EBD di serie, del sistema MSR, che evita il bloccaggio delle ruote in fase di decelerazione e dell'impianto frenante di tipo idraulico servoassistito con freni a disco sulle quattro ruote. Ecco perché posso dirti: "don't stop me, baby".

www.fiatpanda.it Consumi 6,6 l/100 km (ciclo combinato). Emissioni CO_2 156 g/km.

Nuova Panda 4x4. Don't stop me, baby. FIAT

numero verde 800.075678 www.movi.it

IMMAGINATE IN QUESTA CASA UN'EMOZIONANTE COLONNA SONORA CLASSICA.

MOVI PORTE. PANNELLI SCORREVOLI ED ELEMENTI D'ARREDO VIA DON GUANELLA 2 22060 AROSIO (CO) infoitmovi.it Pannelli scorrevoli MELO

movi
Interiors & Design

PER OGNI TENDENZA, E PER OGNI ATMOSFERA, C'È UN PANNELLO O UNA PORTA MOVI.

MOVI C'È. SEMPRE.

Movi sostiene l'Associazione Villaggi SOS Italia, a favore dei bambini con gravi disagi familiari, e il FAI, per il restauro delle porte di Villa Della Porta Bozzolo (VA).

MYSTIQUE

C'È CHI IN UNA SFERA VEDE IL FUTURO. E CHI LO ASCOLTA.

Scopri il futuro con il sistema multiroom Oh by tutondo. Da oggi, puoi trovare la più originale eleganza e la più innovativa tecnologia audio nella sfera dal design rivoluzionario. Il sistema multiroom, realizzato con materiali selezionati con estrema attenzione e disponibile in una vasta gamma di colori, assicura un'intensa e coinvolgente diffusione sonora in ogni stanza della tua casa o dello studio in cui lavori: musica, parole ed emozioni ti avvolgono e ti seguono, ovunque. Così, quando cerchi tranquillità e nuove emozioni, ti basta premere un tasto per ritrovarle. Scegli il suono che arreda, scegli ora il futuro con Oh by tutondo.

Oh by tutondo
il suono che arreda

Oh by tutondo e-mail: info@ohbytutondo.com - web: www.ohbytutondo.com
per informazioni tel. +39.0421.65288

Abito chiaro.

Abito scuro.

BEGA

BEGA – Luce per l'esterno.

Distributore per l'Italia:
ZUMTOBEL STAFF
ILLUMINAZIONE SRL
Via Pirelli 26, 20124 Milano
Tel. 02/66 74 51
Fax 02/66 74 57 77
infomilano@zumtobelstaff.co.at
www.bega.com

Alfa Crosswagon Q4 Trazione Integrale.
Per affrontare qualsiasi tipo di terreno, un assetto rialzato da terra di ben 164 mm. Per dominare qualsiasi tipo di situazione, un rivoluzionario sistema di trasmissione integrale permanente a tre differenziali, con il centrale di tipo Torsen C, che garantisce una ripartizione dinamica della trazione. È la nuova Alfa Crosswagon Q4: piacere di guida e sportività non hanno più confini.
La bellezza non basta.

www.alfaromeo.it

Alfa Crosswagon Q4

Consumi (litri/100 km) ciclo combinato: 7.1. – Emissioni CO_2 (g/km): 188.

www.catalano.it

programma

C

CATALANO

design MR · art direction Studiomartino 3 · photos Studio Ciapetti

C'È SEMPRE QUALCUNO
CHE APRE LA STRADA.

C'ERANO UNA VOLTA I TERMOSIFONI. OGGI CI SONO I TERMOARREDATORI®.
Dalla ricerca Irsap, i sistemi più evoluti e rispettosi dell'ambiente per diffondere in ogni stagione il clima ideale nella vostra casa. Con un rendimento termico superiore e un design dell'acciaio eclettico e armonioso.
Irsap: radiatori, caldaie, climatizzatori e refrigeratori per un clima di alta qualità.

800-252246 Irsap spa - Arquà Polesine (RO) - www.irsap.com - info@irsap.it

IRSAP
CLIMA SAPIENS

advercerformance

e-mail: lamurrina@lamurrina.com

Ad-Ph. José Altuna

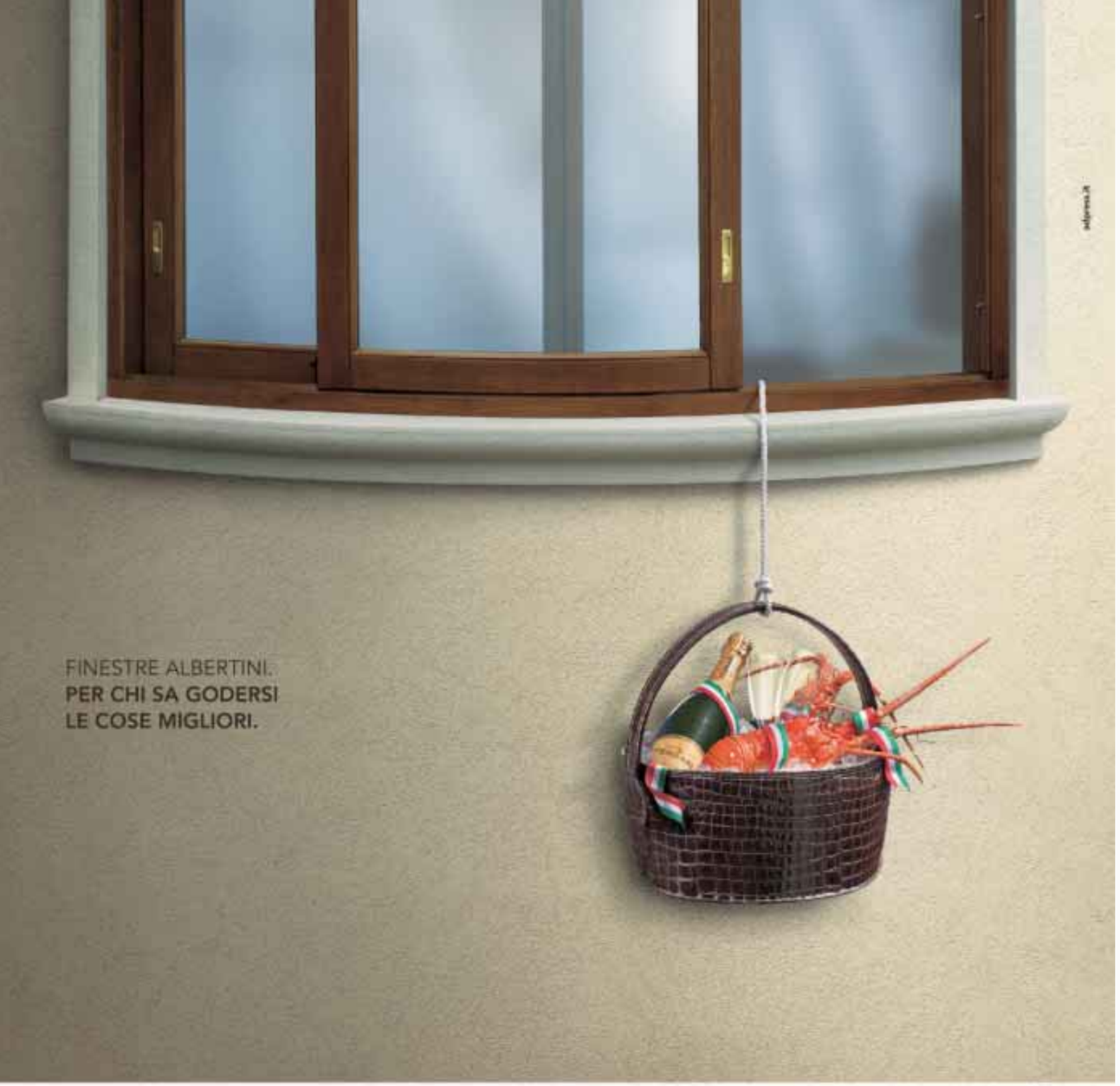
LOLLIPOP

Lollipop: lampada a sospensione
Design: Sottsass Associati

la murrina
DISEGNO

Playing light

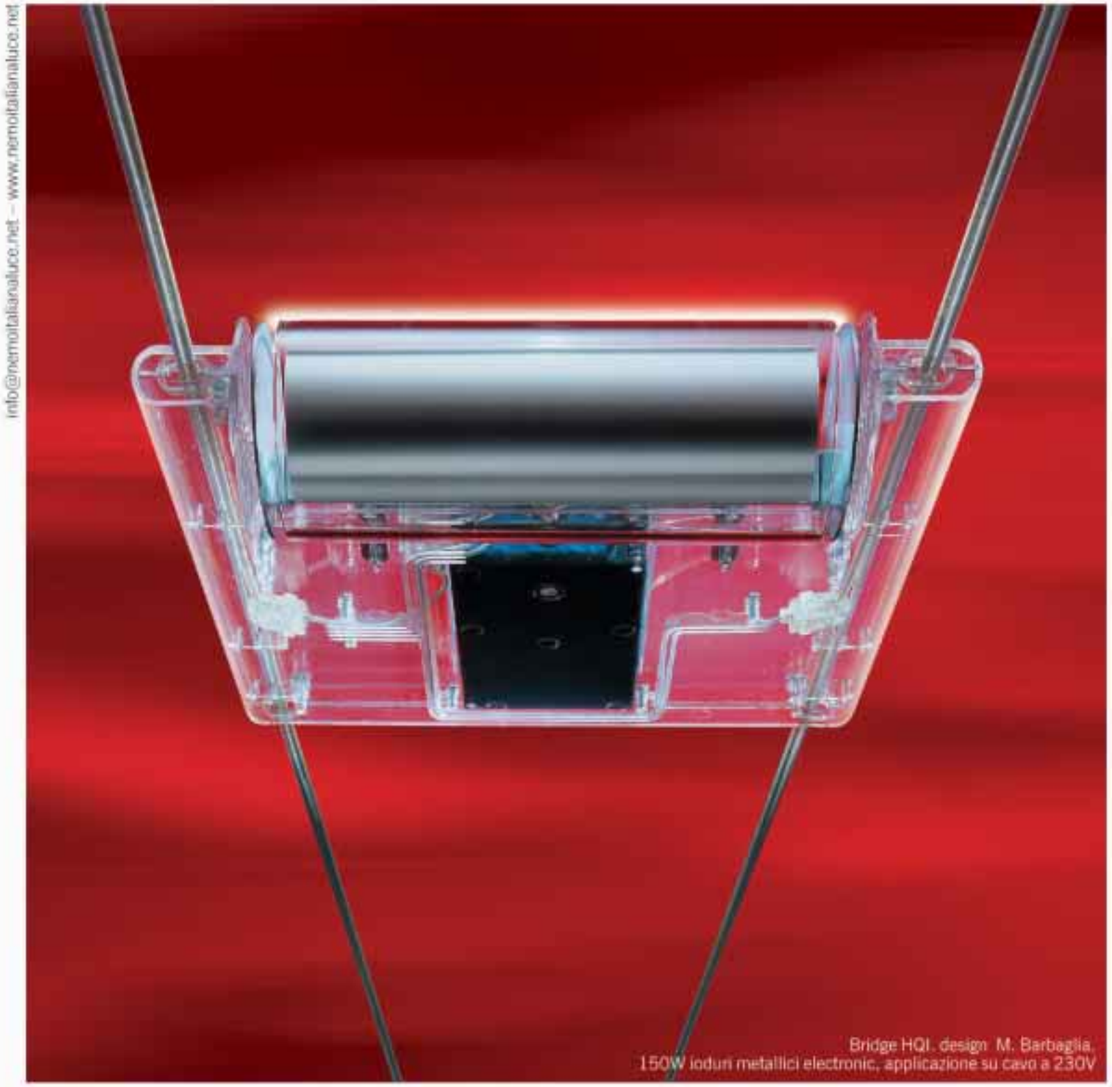
Milano Roma Monaco Dubai New York Los Angeles Mosca San Pietroburgo



Certe case si trattano meglio, anche in fatto di finestre. Prendete le finestre Albertini, per esempio. Le case che le scelgono dimostrano un gusto personale e raffinato, privilegiando un prodotto completamente italiano, dal disegno alla sua realizzazione. Perché dell'Italia, in tutto il mondo, non si invidiano solo arte, cucina e moda ma anche le finestre. Finestre Albertini, esclusivamente made in Italy.

Albertini S.p.A. - www.albertini.it - info@albertini.it - +39 045 61 51 250

SERRAMENTI
ALBERTINI
PIÙ VALORE ALLA TUA CASA



Bridge HQI. design M. Barbaglia.
150W ioduri metallici electronic, applicazione su cavo a 230V

info@nemoitalianaluce.net – www.nemoitalianaluce.net

ENJOY THE LIGHT

NEMO ITALIANALUCE
GRUPPO CASSINA

Litecom, S. Vendemmiano TV
Ginetta, Sesto S. Giovanni MI
El. Forniture Marini, Firenze
El. Forniture Marini, Pisa
Gavasso Illuminazione, Schio VI
Elettro, Porto d'Ascoli AP
Mauri Elettroforniture, Bergamo
Gualla Illuminazione, Garlasco PV

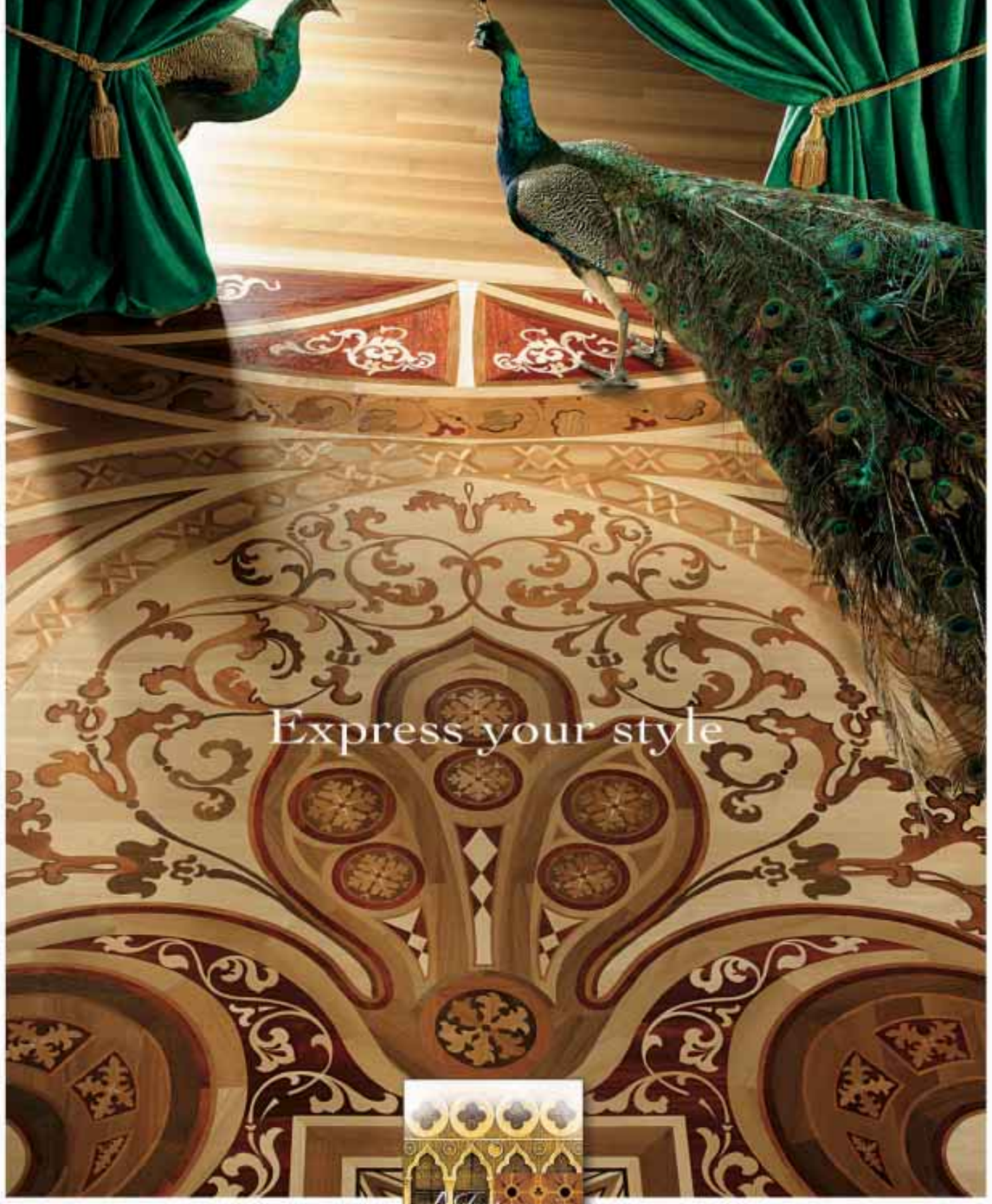
a new material

We are developing
the ideas of the future.
Giant formats, ventilated façade
systems, metallic surfaces,
extreme resistance, exclusive
designs... ceramic tile is no
longer only the traditional wall
and floor covering you knew.
It is evolving into a new material.
Discover it.

tile of spain
a new material

www.spaintiles.info · ASCER · Spanish Ceramic Tile Manufacturers' Association · Telf: + 34 964 727 200 · Fax: + 34 964 727 212 · e-mail: comercio@ascer.es

Tile of Spain is a registered trade mark of ASCER (Spanish Ceramic Tile Manufacturers' Association)



800-000300 Per informazioni sui punti vendita

i Disegni i Tradizionali l'Antico i Preziosi l'Intarsio

Tel. 049.932.3611 r.a - info@berti.net www.berti.net

BERTI®
PAVIMENTI LEGNO

A yellow D&AD pencil (or heaven forbid, the holy of holies, a black one) are the most sought after awards there are in advertising and design. They earn you fame and fortune and, above all, they turn every other creative person on the planet green with envy. To be sure of the right-coloured pencil in 2005, submit your entries now.

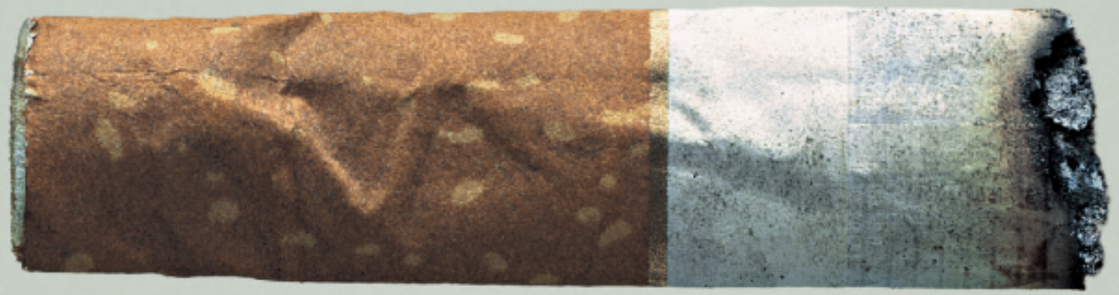
D&AD Awards
Call for Entries 2005
Go to www.dandad.org
Last entries 04.02.05

Creative by Grainger&Wolff / Photography by Eugenio Franchi

SI APRE L'ERA DEL NEXT DESIGN
nexa
www.ferrerolegno.com
FerreroLegno
ATELIER

800-609291
Per conoscere il punto vendita a Voi più vicino.
Con Agos Itafinco scegli subito la tua porta FerreroLegno ed inizierai a pagarla dopo 60 giorni con un finanziamento a tasso ZERO in 12 mesi.

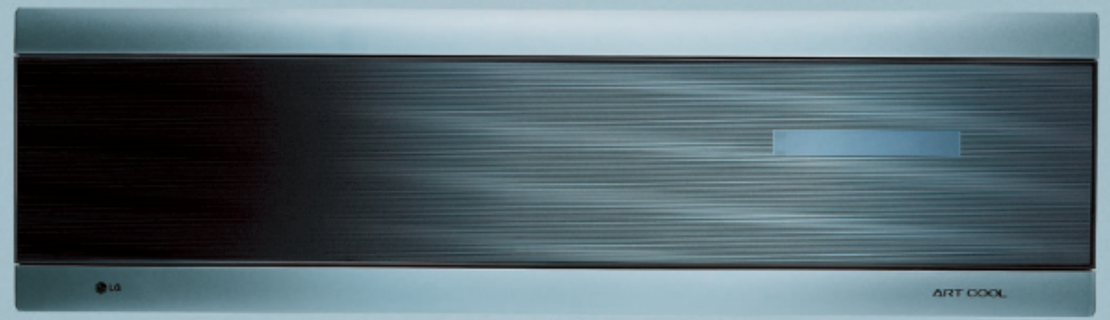
*Servizio a pagamento: tariffa massima 11,88 centesimi di euro al minuto (IVA esclusa). I costi di telefonia mobile variano in funzione dell'operatore utilizzato.



Life's Bad.

Climatizzatori Art Cool. Design essenziale e minimo spessore, per armonizzarsi alla perfezione in ogni ambiente (versioni Mirror, Metal e legno chiaro). E il meglio della tecnologia LG: il sistema di depurazione Nano Plasma contribuisce alla prevenzione di forme allergiche o asmatiche perché

BURO RSCG



Life's Good.

trattiene pollini e acari; il Chaos Swing riproduce i flussi d'aria naturali; l'Inverter permette un notevole risparmio di energia. Ogni giorno aria pulita, ogni giorno più qualità alla tua vita. www.lge.it. Info Clienti: 199600099.*

LG
Life's Good

Hey Joe!
Design Maurizio Duranti
mixing ideas
IB RUBINETTERIE Sarezzo (BS) - www.ibtorbre.it ibtorbre@ibtorbre.it

SIDI al FIM di Valencia

SIDI at FIM in Valencia

Le aziende più rappresentative del design spagnolo festeggiano un importante anniversario

Spain's most representative design companies celebrate an important anniversary

Una trentina delle settanta aziende che aderiscono al SIDI (Seleción Internacional de Diseño de equipamiento para el hábitat) ha festeggiato lo scorso settembre i vent'anni del gruppo in occasione della Fiera internazionale del mobile e dell'illuminazione di Valencia. Il successo del SIDI, gruppo aperto ma selettivo, si deve alla qualità e alla diversità dell'offerta delle aziende selezionate, operanti sul mercato spagnolo come produttrici o distributrici di prodotti di design per tutti i settori dell'arredo: dal mobile alle lampade, dagli oggetti per la tavola ai tessuti e tappeti.
SIDI è stato concepito come uno strumento per promuovere le relazioni tra i produttori, i designer e i consumatori intermedi (distributori e interior designer), favorendo al tempo stesso le condizioni per esporre in modo coordinato i prodotti.
L'approccio risponde a una strategia che mira a superare il tatticismo commmerciale al quale le aziende sono obbligate, nella certezza che lo sviluppo economico e quello culturale debbano svilupparsi di pari passo.
SIDI ha iniziato la propria attività nel 1984 e da allora ha preso parte a più di 130 eventi, aderendo alle maggiori esposizioni del settore in tutto il mondo.
Le aziende del gruppo SIDI che hanno preso parte a FIM 2004 sono le pioniere in Spagna nel settore e quelle che fanno tendenza nel campo del design.

■ Last September, about 30 of the 70 member firms of SIDI (Seleción Internacional de Diseño de equipamiento para el hábitat) celebrated the group's first 20 years at the International Furniture and Lighting Fair in Valencia.
The success of SIDI, an open but selective group, stems from the quality and diversity of the products offered by the selected companies, which operate on the Spanish market as manufacturers or distributors of design products for all furnishing sectors – from furniture to lights, table objects, fabrics and carpets.
SIDI was conceived as a means to promote relations between manufacturers, designers and intermediary consumers (distributors and interior designers) while, at the same time, favouring the coordinated display of the products.
This approach is the result of a strategy that strives to avoid the commercial tactics companies are often forced into, in the knowledge that economic and cultural development must advance hand in hand.
SIDI first started operating in 1984 and, since then, it has participated in more than 130 events, attending leading trade fairs the world over.
The companies in the SIDI group that took part in FIM 2004 are pioneers in the field in Spain and set the trend in the world of design.

SIDI
selección internacional de diseño del equipamiento para el hábitat

1

2

3

4

SIDI ha preso parte a FIM 2004 adottando la consueta strategia comunicativa. Le aziende si sono presentate all'insegna di un'immagine comune, che rispecchia la missione del gruppo: promuovere le relazioni tra i produttori, i designer e i prescrittori.
La Fiera internazionale del mobile e dell'illuminazione di Valencia ha segnato anche i vent'anni di vita del gruppo, che qui debuttò nel 1984.
1,5. Pannelli riassuntivi delle aziende del SIDI presenti a Valencia da 20 anni.
2. Stand Perobell al FIM 2004.
3. Stand DO+CE al FIM 2004
4. Stand La Mediterránea

■ At FIM 2004, SIDI adopted its standard communications strategy. The companies were presented under a common image, reflecting the group's mission: to promote relations between manufacturers, designers and intermediary consumers.
The International Furniture and Lighting Fair in Valencia also marked the 20th birthday of the group, which made its debut here in 1984.
1,5. Panels for the companies in SIDI that have been at Valencia for 20 years
2. Perobell stand at FIM 2004
3. DO+CE stand at FIM 2004
4. La Mediterránea stand at FIM 2004

5

Il Concorso SIDI

Il debutto del SIDI avvenne nell'ambito della Fiera internazionale del mobile di Valencia del 1984. Il gruppo prese parte alla manifestazione con un'offerta di prodotti e una modalità di presentazione inedite sino ad allora e straordinariamente efficaci, tanto da determinare in gran parte il successo del SIDI in patria e all'estero negli anni a seguire. SIDI ha ritenuto doveroso scegliere la stessa manifestazione per festeggiare i primi vent'anni della propria attività: in occasione di FIM 2004, ha allestito, nel Padiglione 6b del quartiere fieristico, un'area di informazione e di svago di oltre 500 mq, nella quale erano rappresentate tutte le aziende del gruppo. In particolare, l'area "SIDI, 20 anni a Valencia"era dedicata alle aziende socie che hanno partecipato dal 1984 con continuità alla fiera valenciana. Parallelamente si è tenuto un concorso promosso dal SIDI: quest'anno i visitatori potevano scegliere i migliori nuovi prodotti tra quelli esposti dalle aziende del gruppo presenti in fiera.
Nel 2004 hanno esposto AIC, Aide Group, Alonso Mercader, Andreu World, Arlex, B.lux, Bonestil, Carpyen, Concepta, Cycsa, Do+Ce, Estiluz, Evaluz, Forum Internacional, Joquer, La Mediterránea, Martínez Otero, Mobles 114, Muebles Ebano, Nani Marquina, Nueva Linea, Paco Capdell, Perobell, Punt Mobles, Santos, Sare, Stua, Taller Uno, Vanlux, Versat e Wikinsa.
I prodotti più votati, tra le 136 novità esposte, sono stati (nell'ordine): il set di piatti Aster (1° posto), disegnato da Silvia García e prodotto da La Mediterránea; il mobile contenitore Manka, di Jean Louis Iratzoki per Sare; e, infine, la lampada Irma, progettata da Nova+ per Carpyen.

■ SIDI made its debut at the International Furniture and Lighting Fair in Valencia in 1984. The group participated in the event with a previously unseen product offer and presentation approach, making a remarkable impact that triggered much of SIDI's success at home and abroad in the years to come. SIDI thought it only right to choose the same event to celebrate its first 20 years and, during FIM 2004, set up an information and fun area in Pavilion 6b of the exhibition centre covering more than 500 sq. m., where all the companies in the group were represented. The "SIDI, 20 years in Valencia" area, in particular, was devoted to member firms who have been present at the Valencia fair every year since 1984.
At the same time there was a competition promoted by SIDI; this year visitors could choose the best new products from those exhibited by the companies from the group presenting at the fair.
In 2004, these were AIC, Aide Group, Alonso Mercader, Andreu World, Arlex, B.lux, Bonestil, Carpyen, Concepta, Cycsa, Do+Ce, Estiluz, Evaluz, Forum Internacional, Joquer, La Mediterránea, Martínez Otero, Mobles 114, Muebles Ebano, Nani Marquina, Nueva Linea, Paco Capdell, Perobell, Punt Mobles, Santos, Sare, Stua, Taller Uno, Vanlux, Versat and Wikinsa.
Of the 136 new products displayed, those with the most votes were (in order): the Aster dishes (1st), designed by Silvia García and manufactured by La Mediterránea; the Manka storage unit, by Jean Louis Iratzoki for Sare; and, lastly, the Irma lamp, designed by Nova+ for Carpyen.

1

2

3

4

5

In occasione di FIM 2004, SIDI ha allestito all'interno del quartiere fieristico un'area d'incontro e di svago di oltre 500 mq (in alto, un dettaglio), con spazi speciali riservati a "SIDI, 20 anni a Valencia" – l'area d'informazione dedicata alle aziende socie che hanno partecipato con continuità alla fiera valenciana – e al concorso SIDI, qui riassunto dalle immagini dei primi classificati.
1,2. Set di piatti Aster, di Silvia García per La Mediterránea.
3. Mobile Manka, di Jean Louis Iratzoki per Sare
4,5. Lampada Irma, design Nova+ per Carpyen

■ For FIM 2004, SIDI set up a meeting and fun area in the exhibition centre, covering more than 500 sq.m. (above, a detail) with space reserved for "SIDI, 20 years in Valencia" – an information area devoted to member companies that have been present at the Valencia fair every year – and for the SIDI competition, summarised here in the pictures of the winners.
1,2. Aster dishes, by Silvia García for La Mediterránea.
3. Manka unit, by Jean Louis Iratzoki for Sare
4,5. Irma lamp, design Nova+ for Carpyen

SIDI
selección internacional de diseño del equipamiento para el hábitat

SIDI, S.L.
C/ Roger de Llúria, 116 1° 1a
E-08037 Barcelona (Spain)
T +34-93-4766900
F +34-93-4766905
sidi@sidi.es
www.sidi.es

Stua: design e qualità

Nei suoi vent'anni di attività come produttore di mobili, Stua ha sviluppato una collezione, piccola per quantità ma speciale per la qualità del design e della lavorazione, di cui fanno parte pochi modelli, creati per durare a lungo. Tra questi c'è Gas 10, una sedia leggera e confortevole, disegnata dal fondatore di Stua, Jesús Gasca, nuova interpretazione di forme senza tempo. La sottile ed elegante struttura d'alluminio può reggere differenti tipi di sedile e schienale: a rete, di polipropilene, in pelle o imbottiti. Anche la sedia Globus è opera di Jesús Gasca. La curvatura combinata di sedile e schienale assicura una seduta eccezionalmente confortevole, mentre le 'voluttuose' linee della struttura – ora disponibile anche in acciaio inossidabile per rendere la sedia adatta agli ambienti più critici, come suggerisce l'immagine della campagna pubblicitaria nella quale la sedia è collocata dentro una piscina – contribuiscono a creare un pezzo che appare perfetto da tutte le angolature.
Tra i prodotti più conosciuti di Stua c'è la sedia Egoa, disegnata da Josep Mora. Disponibile in modelli su slitta e su ruote, è apprezzata per il suo comfort 'dinamico': sedile e schienale sono incernierati tra loro e quindi assecondano i movimenti dell'utilizzatore, senza bisogno di complicati meccanismi.
Stua ha da poco aperto il suo primo negozio in Spagna, a Bilbao, ma è già imminente l'apertura del secondo, a Parigi, nel Marais.
I due negozi sono stati progettati da Jesús Gasca, art director di Stua. Per entrambi i negozi, il progettista ha sviluppato uno speciale sistema di illuminazione, con pareti coperte da tende che cambiano colore al variare della luce.

■ In over twenty years of furniture production, Stua has built up a collection that is small in terms of numbers but big on design and manufacturing quality, with just a few models created to last.
Amongst these is Gas 10, a light and comfortable chair designed by the founder of Stua, Jesús Gasca, a new interpretation of timeless forms. The slender and elegant aluminium structure can support different types of seat and back: mesh, polypropylene, leather or upholstered. The Globus chair is also the work of Jesús Gasca. The combined curves of the seat and back make it an exceptionally comfortable seat while the "voluptuous" lines of the structure – now also available in stainless steel making it suitable for more critical surroundings, as suggested in the image from the advertising campaign in which the chair is placed inside a swimming pool – contribute to creating a piece that looks perfect from all angles.
Amongst Stua's better known products is the Egoa chair, designed by Josep Mora. Available in slider or wheeled models, it is appreciated for its "dynamic" comfort: the seat and back are fixed to each other and follow the movement of the user without the need for complicated mechanisms.
Stua has recently opened its first shop in Spain in Bilbao, with a second about to open in Paris, in the Marais. The two shops have been designed by Jesús Gasca, art director of Stua. For both shops the designer has developed a special lighting system with walls covered in curtains that change colour with the light.

1

2

3

4

Stua ha aperto recentemente un negozio a Bilbao (foto in alto), progettato da Jesús Gasca, art director e fondatore dell'azienda.
1,2. Globus, design Jesús Gasca, disponibile anche con telaio in acciaio inossidabile utilizzabile in esterni.
3. Gas 10, design Jesús Gasca, struttura d'alluminio e differenti tipi di sedile e schienale: a rete, di polipropilene, in pelle o imbottiti.
4. Egoa, di Josep Mora. Assicura un comfort 'dinamico' senza bisogno di complicati meccanismi

■ Stua has recently opened a shop in Bilbao (photo above), designed by Jesús Gasca, art director and founder of the company.
1,2. Globus, designed by Jesús Gasca, also available with frame in stainless steel for use outdoors.
3. Gas 10, designed by Jesús Gasca, structure in aluminium and various types of seat and back: mesh, polypropylene, leather or upholstered
4. Egoa by Josep Mora. Ensures "dynamic" comfort without the need for complicated mechanisms

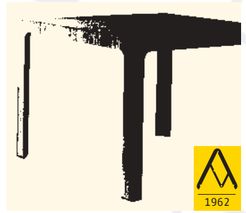
STUA

STUA
Poligono 26
E-20155 Astigarraga (Spain)
T +34-943-330188
F +34-943-556002
stua@stua.com
www.stua.com

Informazione aziendale / Manufacturer's information

Andreu World: il prestigio dell'esperienza

Con più di cinquant'anni di esperienza, Andreu World occupa una posizione di prestigio nel mondo del furniture design. Tra i suoi prodotti più recenti, spiccano le sedie Carola e Nanda, disegnate da Lievore, Altherr & Molina – eleganti e funzionali, in grado di soddisfare sia il mercato della casa che quello del contract – e il tavolo Cartesius di Mario Bellini, qui illustrati.
Per l'essenzialità dello stile e per la qualità della lavorazione del legno, le sedie e le poltroncine della collezione Carola ricordano il design scandinavo. Schienale e braccioli si raccordano in un unico elemento che avvolge e sostiene la schiena nel modo più corretto.
Le sedie Nanda – interpretazione contemporanea della tecnologia a monoscocca, risultato ottenuto usando i più aggiornati materiali e tecnologie – garantiscono il massimo di durabilità e di comfort, grazie all'elasticità dei materiali strutturali impiegati nella scocca. La varietà delle basi



disponibili per ciascun modello rende la collezione adatta anche al contract.
Il tavolo Cartesius, interamente realizzato in compensato impiallacciato rovere o wengé, ha una storia interessante, sulla quale vale la pena soffermarsi.
Il progetto originale risale a più di quarant'anni fa; con questo tavolo (allora chiamato 1962 e prodotto da un'azienda italiana) Mario Bellini vinse il Compasso d'Oro nel 1962. Il tavolo fu uno dei primi pezzi d'arredo ad aggiudicarsi il

Andreu World: the prestige of experience

prestigioso premio italiano, istituito nel 1954. Ora Andreu World, con il pieno accordo e la supervisione del progettista, lo ripropone, mantenendone intatti lo spirito originale, l'allure e la leggerezza, ma imprimendovi un'aura contemporanea che lo fa apparire del tutto inedito.
■ With over fifty years of experience, Andreu World holds a prestigious position in the world of furniture design. Recent projects include the Carola and Nanda chairs designed by Lievore, Altherr & Molina – elegant and functional and suited to both the home and contract market – and the Cartesius table by Mario Bellini, shown here.
In terms of their minimalist style and quality workmanship in wood, the chairs in the Carola collection recall Scandinavian design. Backs and arms connect in a single element that wraps around and gives correct support to the back. The Nanda chairs – a contemporary interpretation of the single shell

using state of the art materials and technology – guarantee high durability and comfort, thanks to the elasticity of the structure used for the shell. The variety of bases available for each model makes the collection also suitable for contract use.
The Cartesius table, made entirely from oak or wengé veneered plywood has an interesting history which is worth mentioning.
The original design was made over forty years ago and it was for this table (then known as 1962 and produced by an Italian company) that Mario Bellini received the Compasso d'Oro in 1962.
The table was one of the first pieces of furniture to receive the prestigious Italian award, established in 1954. Today Andreu World, with the full agreement and supervision of the designer, is reproducing it, maintaining intact the original spirit, allure and lightness but giving it a contemporary feeling that makes it seem a new piece.

1

2

3

1. Cartesius, riedizione di un tavolo disegnato da Mario Bellini nel 1962 (in alto, un'immagine del modello originale, che si aggiudicò il Compasso d'Oro nel 1962), interamente in compensato.
2. Carola, poltroncina di Lievore, Altherr & Molina, in legno curvato.
3. Nanda, serie di sedute a monoscocca, qui in una versione con struttura a slitta, disegnata da Lievore, Altherr & Molina

■ 1. Cartesius, re-edition of a table designed by Mario Bellini in 1962 (above, the original model that received the Compasso d'Oro in 1962), made from plywood.
2. Carola, chair by Lievore, Altherr & Molina, in curved wood.
3. Nanda, a series of chairs here shown with the slider structure designed by Lievore, Altherr & Molina

Andreu World

ANDREU WORLD
C/Los Sauces, n.7 Urb. Olimar
E-46370 Chiva – Valencia (Spain)
T +34-961-805700
F +34-961-805701 (export)
aworld@andreuworld.com
www.andreuworld.com

Nani Marquina: un approccio originale

Come un alchimista, Nani Marquina combina i segreti di texture e colori per trasformare elementi minimi in occasioni di massima espressività. Il suo personale approccio al mondo del tessile ha prodotto oggetti – inizialmente tappeti e ora anche cuscini, pouf ecc. – dal design inconfondibile. Le tecniche di lavorazione – siano esse artigianali di tipo tradizionale o ricorrano a materiali inconsueti (per esempio, i tubolari da bicicletta) – interpretano un design originale, che si concretizza sempre in prodotti di qualità, come quelli qui illustrati.
Nella collezione Topissimo, Nani Marquina parte da un disegno a pois e lo converte in volume: l'effetto tridimensionale dà alla superficie del tappeto un'impressione di movimento che varia con l'incidenza della luce. Nei tappeti Cuks, la designer agisce invece attraverso la lunghezza dei fili, alcuni dei quali, più lunghi degli altri, escono dall'intreccio dando al tappeto un interessante, ma inquietante, effetto 'verminoso'. Nella collezione

Nani Marquina: an original approach

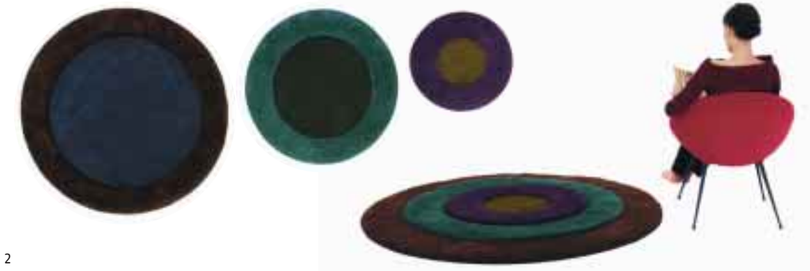
Juliette l'intervento progettuale si focalizza sul disegno, ispirato all'estetica del periodo vittoriano, ma interpretato in modo contemporaneo attraverso i contrasti di colore. I tubolari delle biciclette sono invece la materia prima scelta da Nani Marquina e Ariadna Miquel per i tappeti Bicicleta, realizzati al 100% in gomma riciclata. Infine, la collezione Fit, di Oriol Guimer e Mariana Eidler, propone un set di tappeti, da stendere sovrapposti o separati, dalle interessanti modalità d'uso.
■ Like an alchemist, Nani Marquina combines the secrets of texture and colour to transform minimal elements into occasions for maximum expressiveness. Her individual approach to the world of textiles has resulted in objects – initially rugs and now cushions, ottoman stools etc – with an unmistakable design.
Manufacturing techniques – both traditional craft ones or others using unusual materials (for example

bicycle inner tubes) – interpret an original design, that always results in quality products, as illustrated here.
In the Topissimo collection, Nani Marquina begins with a spotted design and gives it volume: the three dimensional effect gives the surface of the rug an impression of movement that varies according to the light. In the Cuks rug, the designer plays with the length of the strands, some of which are longer than others and emerge from the weave giving the rug and interesting

but strange "wormlike" effect.
In the Juliette collection the focus is on pattern, inspired by Victorian times but interpreted in a contemporary fashion with contrasting colours. Bicycle inner tubes are instead the raw material selected by Nani Marquina and Ariadna Miquel for the Bicicleta rugs, made from 100% recycled rubber. Finally, the Fit collection, by Oriol Guimer and Mariana Eidler, proposes a set of rugs that can be placed separately or on top of each other in interesting ways.

1

2



3

4

Nani Marquina ama le sfide: i tappeti Bicicleta (in alto), progettati insieme a Ariadna Miquel, sono realizzati con tubolari di bicicletta riciclati.
1. Juliette, disegno di stile vittoriano, colori contemporanei.
2. Fit, di Oriol Guimer e Mariana Eidler, set di tappeti da usare anche sovrapposti
3. Topissimo, di Nani Marquina, tappeto con disegno a pois ad effetto tridimensionale e con interessanti cromatismi.
4. Cuks, di Nani Marquina. L'insolito aspetto del tappeto è dovuto alla diversa lunghezza dei trefoli

■ Nani Marquina loves a challenge: the Bicicleta rugs (above), designed by Nani and Ariadna Miquel, are made from recycled bicycle inner tubes.
1. Juliette, Victorian style design in contemporary colours.
2. Fit, by Oriol Guimer and Mariana Eidler, a set of rugs that can be placed one on top of the other.
3. Topissimo, by Nani Marquina, a rug with a spotted designed with a three dimensional appearance and interesting chromatic effects.
4. Cuks, by Nani Marquina. The unusual look of the rug is owed to the varying length of the strands

nanimarquina

NANI MARQUINA
Església 4-6, 3er D
08024 Barcelona (Spain)
T +34-932-376465
F +34-932-175774
info@nanimarquina.com
www.nanimarquina.com

STUA

Globus chair designed by Jesus Gasca, founder of Stua.
Made with stainless steel frame and polipropylene seat and back, this chair is so strong that can be used outdoor, or even under the water, ...

www.stua.com

Email : stua@stua.com
Fax : +34 943 556 002

Andreu World

Showroom & Main Office:

C/ Los Sauces, 7 Urb. Olimar
Chiva -Valencia - Spain
Postal address: P.O.Box 127, E- 46370
Telephone: +(34) 961 805 700
Fax export: +(34) 961 805 831
E-mail: aworld@andreuworld.com
Web: www.andreuworld.com

Andreu World en Italia:
Dessie' S.R.L.

Via di Sottomonte 37/B
55060 Guamo - Capannori - Lucca

Tel: 0583 492738
Fax: 0583 490281
E-mail: dessie@tin.it

Ronda ■ Lievore, Altherr, Molina

nanimarquina

Walk, Step on, Stay, Dream, Live, Love.

nanimarquina

Església 46, 3er D
08024 Barcelona (Spain)

T 34 932 376 465
F 34 932 175 774

www.nanimarquina.com
info@nanimarquina.com

Italia - Dessié

via di Sottomonte 37/B
55060 Capannori, Lucca

T 39 058 394 102
F 39 058 394 266

www.dessie.it
dessie@tin.it

Progettare l'ufficio
Designing office

Introduzione Introduction II

ARCHIUTTI S.P.A. III

ARPA INDUSTRIALE S.P.A. IV

CERAMICA CASALGRANDE PADANA S.P.A. V

B.U.M. S.R.L. VI

CITTERIO S.P.A. VII

FANTONI S.P.A. VIII

LAMM S.P.A. IX

LUXY S.R.L. X

MATTEOGRASSI S.P.A. XI

NORDWALL S.P.A. XII

METHIS - DIVISIONE ARREDAMENTO UFFICIO DI COOPSETTE S.C.AR.L. XIII

OXE' - BRAND DIVISION OF SINETICA INDUSTRIES S.R.L. XIV

RIMADESIO S.P.A. XV

REXITE S.P.A. XVI

SAGSA S.P.A. XVII

UNIFOR S.P.A. XVIII

SITLAND S.P.A. XIX

Il confort al servizio del lavoro
Comfort at the service of the workplace

Caterina Majocchi

Dire lavoro d'ufficio equivale a dire vita sedentaria: la giornata trascorsa alla scrivania, telefono alla mano, davanti agli occhi lo schermo sempre acceso di un computer. E poi la convivenza con i colleghi, i lavori in collaborazione, le riunioni, le pause caffè alla macchinetta nel corridoio. Tutto concorre all'immagine di una realtà grigia e monotona. Certo, i contenuti fanno la differenza ma anche il luogo può molto. Anzi, l'ambiente in cui si svolge la propria attività ha un potere straordinario sulla disposizione d'animo al lavoro e sulla resa. I sistemi per l'ufficio tendono oggi a offrire un confort a 360°. Ovvero, non ci si limita ad approntare strumenti idonei per un'organizzazione funzionalmente adeguata ed efficiente del luogo di lavoro; si mira anche a quelle caratteristiche che ne fanno un luogo in armonia con il benessere fisico e psicologico. Il che significa, tra l'altro, orientare la tecnologia sui risultati degli studi anatomici e fisiologici per fornire sedute, scrivanie e postazioni computer posturalmente ed ergonomicamente corrette. Diffondere e modulare la luce per poter usufruire al massimo del chiarore naturale. Accostare i colori in modo gradevole e appropriato per favorire la concentrazione, ad esempio nelle aree operative e direzionali, e la distensione, nelle aree break o destinate all'attesa. Tenendo sempre presente che attualmente si lavora in uno spazio liquido, che può mutare nel giro di poche ore e deve poter essere facilmente e rapidamente trasformato, ridefinendo volumi e percorsi, aperture e chiusure e riconfigurando le combinazioni di tavoli e sedute così come delle loro attrezzature e dei loro accessori. Quindi sistemi di porte e pareti mobili e di sedute amovibili, di piani d'appoggio, di collegamento e di lavoro da aggregare liberamente, di schermi divisori e accessori da posizionare a piacere, di ripiani e librerie da montare secondo i gusti e le esigenze. La flessibilità si è unita al confort: fondamenti tecnici e tecnologici solidi per un'immagine leggera, fluttuante e piacevole.

The words 'office' and 'work' conjure up a sedentary lifestyle: spending the day at a desk, holding a telephone and looking at a computer screen that is always on. Then there is the cohabitation with colleagues, teamwork, meetings and tea or coffee breaks around a machine in the corridor. Everything helps construct an image of dull monotonous reality. Of course, the contents make the difference but the surroundings also count a great deal. The place where a person does his/her work has a major impact on his/her attitude to work and also on productivity. Modern office systems tend to offer all-round comfort. They do not focus merely on developing suitable aids for a functionally adequate and efficient organisation of the workplace; they also concentrate on the features that make it a harmonious place providing physical and psychological well-being. This means, among other things, steering technology towards the results of anatomical and physiological studies to provide seating, desks and computer workstations that offer good posture and ergonomics. Illumination should be diffused and modulated to make the most of natural light. Colours should be pleasingly and appropriately combined to favour concentration in operational and management areas and relaxation in those set aside for breaks or waiting. It must always be remembered that today we work in liquid spaces that can change within a few hours and must be easily and quickly adaptable – volumes, paths, apertures and closures are redefined and table and seating arrangements reconfigured, as does their equipment and accessories. We require movable door and partition systems and seating; desk and storage tops that can be freely combined; partition screens and accessories that can be positioned at will; shelves and bookcases that can be mounted according to taste and need. Flexibility has come together with comfort to give solid technical and technological foundations for a light, fluctuating and attractive image.

ARCHIUTTI S.p.A.
Via Postumia Ovest, 200
31050 Olmi di S. Biagio di Callalta (TV)
T +39 0422 7947
F +39 0422 892304
info@archiutti.it
www.archiutti.com

archiutti *office furniture*

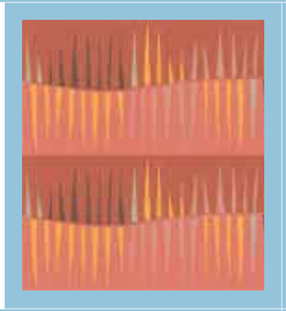
Le immagini mostrano Hadis, un sistema di tavoli e scaffali libreria all'insegna dell'essenzialità e della tecnologia.
Hadis è stato progettato da Ambostudio

Hadis è un sistema di tavoli e scaffali libreria che unisce essenzialità e tecnologia. Un tavolo per coloro che prediligono ambienti di lavoro in cui traspare un'apparente semplicità che cela una complessità tecnologica, un tavolo per coloro che apprezzano il valore dei materiali. Materiali di qualità usati in parsimoniosa quantità, materiali che durano nel tempo anche grazie alla loro riciclabilità: alluminio, legno, vetro e in piccola quantità resine termoplastiche tecniche. La leggerezza non appartiene solo alla percezione formale ma trova riscontro nel peso inferiore ai 25 chilogrammi - meno di un normale tavolo di lavoro - ottenuto grazie ad una struttura in estruso di alluminio ad alta resistenza, della sezione di mm 61 x 29 con giunti in pressofusione di alluminio, e ad un sistema di piani sottili appoggiati su supporti ad innesto rapido in resine termoplastiche tecniche. Semplicità e complessità sono i due volti di questo nuovo sistema realizzato per esaltare i valori di un ambiente di lavoro in cui gli oggetti strumentali non assumono mai un ruolo invasivo. Una tecnologia che consente di montare un tavolo con quattro viti e posizionare liberamente piani di forme e finiture diverse.

■ **The pictures show Hadis, a table and bookshelf system featuring essential design and technology.**
Hadis was designed by Ambostudio

The Hadis table and bookshelf system combines essential design and technology. The table is for those who want workspaces that convey apparent simplicity but conceal complex technology. It is also a table for those who appreciate good materials. Good quality materials are employed in parsimonious quantities and will stand the test of time, partly because they can be recycled: aluminium, wood, glass and small amounts of technical thermoplastic resins. The lightness does not stem from formal perception alone corresponds to a weight of under 25 kilograms – less than a normal worktable – achieved thanks to a high-resistance extruded aluminium structure, a 61 x 29 mm section with die-cast aluminium joints and a system of thin shelves resting on snap-fasten supports in technical thermoplastic resins. Simplicity and complexity are the two sides of this new system, created to enhance the value of the workspace, where the equipment never becomes an invasive presence. With this technology, you can assemble a table with just four screws and position shelves in different forms and finishes at will.

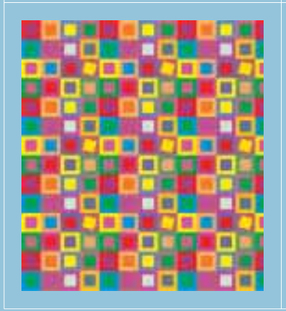
ARPA INDUSTRIALE S.p.A.
12042 Bra
T +39 172 436111
F +39 172 431151
arpa@arpaindustriale.com
www.arpaindustriale.com

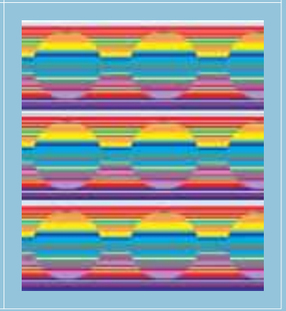


A fianco e in basso, alcune delle ventiquattro decorazioni su laminato ideate da Castiglia Associati e realizzate in Digital Print.
A centro pagina, immagini Digital Print Fotografico sulle superfici interne di uno degli ascensori al Vrije Universiteit di Amsterdam
■ Left and at bottom, some of the 24 laminated decorations conceived by Castiglia Associati and created using Digital Print.
At centre, Digital Print Fotografico pictures on the inside of a lift at Amsterdam's Vrije Universiteit

Il Digital Print Forte della sua esperienza nella lavorazione dei laminati plastici, Arpa garantisce oggi, grazie al Digital Print, infinite opportunità al mondo della progettazione. Il Digital Print è una tecnica di stampa in quadricromia eseguita su un plotter a getto d'inchiostro collegato ad un supporto informatico in grado di riprodurre qualsivoglia tipo di decoro, fotografia, disegno e cromatismo. Da un lato si assicura una elevata qualità di stampa, dall'altro una riproducibilità praticamente infinita, a vantaggio della massima personalizzazione del prodotto. Arpa è in grado di realizzare ogni disegno, decoro o cromatismo richiesti dal cliente. Il Digital Print apre strade nuove e inesplorate alla progettazione e al decoro superficiale, favorendo modalità espressive inedite. Una tecnologia al servizio della creatività, ricca di potenzialità ancora da scoprire. Uno strumento prezioso e promettente per il design di decori, texture e materiali.

Digital Print Backed by its experience in the processing of laminated plastic, Arpa's Digital Print provides the world of design with countless opportunities. Digital Print is a four-colour printing technique executed on an ink-jet plotter linked to a computer, capable of reproducing any type of decoration, photograph, drawing or colouring. It guarantees excellent printing quality and virtually endless reproducibility to maximize product customisation. Arpa can produce any drawing, decoration or colouring requested by the customer. Digital Print opens new and unexplored paths in design and surface decoration, favouring previously unseen means of expression. Rich in untapped potential, the technology will serve the needs of creativity by being a promising aid to decoration, texture and material design.



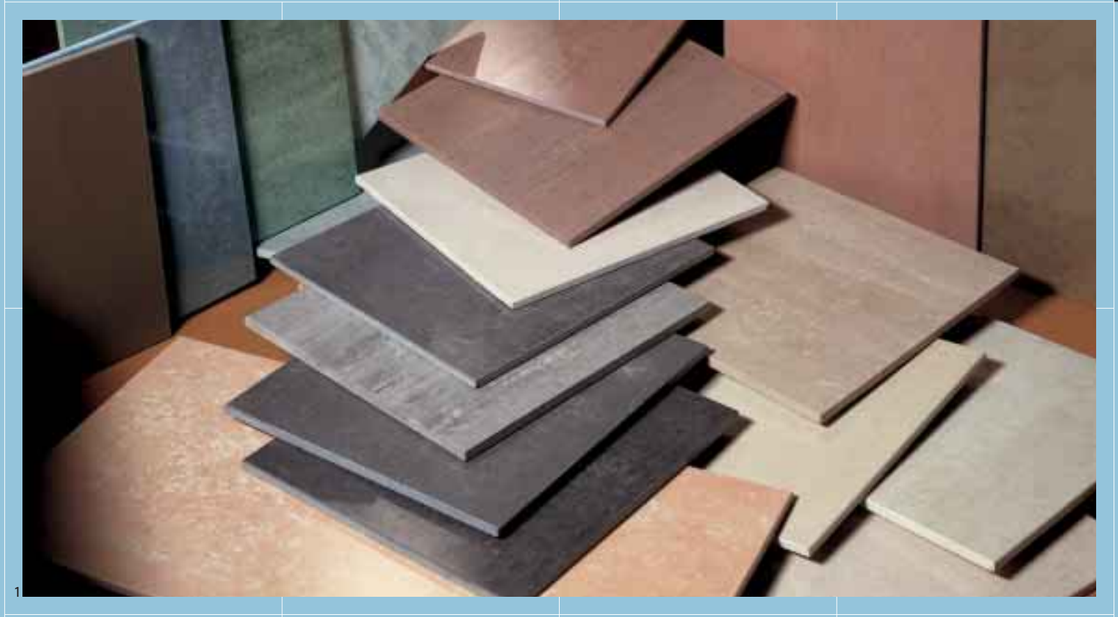


CERAMICA CASALGRANDE PADANA S.p.A.
Via Statale 467, n. 73
42013 Casalgrande (RE)
T +39 0522 9901 – F +39 0522 996121
F export +39 9522841630
info@casalgrandepadana.it
www.casalgrandepadana.com

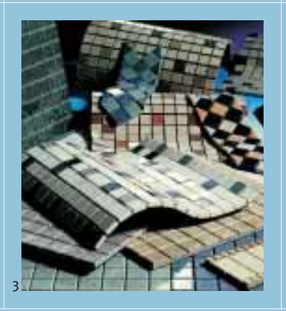
A lato, immagini dell'edificio di Torre Padana Assicurazioni realizzato a San Donato Milanese su progetto di Alter Studio Architetti Associati: la facciata ventilata, i pavimenti e i rivestimenti esterni e interni sono in Granitogres serie Marte – Raggio di Luna
■ Right, pictures of the Torre Padana Assicurazioni building constructed in San Donato Milanese to a project by Alter Studio Architetti Associati: the ventilated façade, floors and external and internal cladding are from the Granitogres Marte range – Raggio di Luna

Serie Marte Della linea di elementi in grès porcellanato Granitogres di Casalgrande Padana, la serie Marte è l'espressione più alta: ogni piastrella è un pezzo unico e irripetibile, grazie alla originalità di concezione e alla tecnica produttiva. La serie trova ispirazione nella bellezza dei marmi naturali e si articola in sei formati, diciotto colori e quattro superfici: levigata, naturale, satinata e bocciardata. Adatta a ogni tipo di utilizzo, Marte si rivela ideale per il residenziale ma anche per ambienti a grande traffico, uffici e luoghi di lavoro in genere. Per la sua elevata resistenza all'acqua, al gelo e alla luce, agli acidi, alla flessione, all'usura e abrasione e alla scivolosità, è impiegata con particolare successo per le pavimentazioni di centri commerciali e direzionali oltre che per gli esterni, incluso il rivestimento di pareti ventilate. Ne è una dimostrazione l'edificio Torre Padana Assicurazioni realizzato a San Donato Milanese su progetto di Alter Studio Architetti Associati. Notevoli anche le qualità estetiche del materiale, che consente di comporre decorazioni esclusive e personalizzate tra cui fasce, rosoni e mosaici.

Marte Marte is the ultimate expression of the Granitogres range of glazed grès by Casalgrande Padana. Each and every tile is unique thanks to the original conception and production techniques. The range was inspired by the beauty of natural marble and is divided into six formats, eighteen colours and four surfaces: smooth, natural, satin and shagreened. Suited for any use, Marte is ideal for residential areas, heavy-use environments, offices and workplaces. Thanks to its high resistance to water, frost, light, acids, bending, wear, scratching and slipping, it is successfully employed in the floors of shopping and business centres as well as for exteriors, including the cladding of ventilated walls. One example of this is the Torre Padana Assicurazioni building constructed in San Donato Milanese to a project by Alter Studio Architetti Associati. This material also has remarkable aesthetic qualities that lead to the composition of exclusive and customised decorations, including fascia, rosettes and mosaics.


1

2


3

4

1 I 18 colori della serie Marte
2 Le quattro superfici della serie Marte
3 Mosaico monocolore (cm 2,5 x 2,5) e Mosaico Mix serie Marte (cm 2 x 2)
4 I pezzi speciali della serie Marte
■ 1 The 18 colours in the Marte range
2 The 4 surfaces in the Marte range
3 Single colour mosaic (2.5 x 2.5 cm) and Mosaico Mix from the Marte range (2 x 2 cm)
4 Special pieces in the Marte range

B.U.M. S.r.l.
Via Natta, 27/31
36040 Brendola (VI)
T +39 0444 706511
F +39 0444 706555
buminfo@bum.it
www.bum.it

Da B.U.M. a Sitaly Dalla sua fondazione nel 1976 a oggi, B.U.M. ha vissuto una progressiva espansione e specializzazione nel settore delle sedute per ufficio, diventando un marchio di riferimento molto conosciuto anche all'estero. L'azienda è attualmente in possesso della certificazione UNI EN ISO 9001 e i suoi prodotti sono omologati GS – CATAS. Ha una decisa propensione verso l'export, anche verso paesi in crescita come la Cina, ed è fortemente orientata al design, all'innovazione e alla cultura, come testimonia la conquista dell'ambita segnalazione su ADI Index Design 2004. L'identità dell'azienda è quindi fortemente mutata nel tempo. Da qui l'esigenza di una nuova denominazione: dall'acronimo B.U.M., ricavato dalle iniziali dei tre fondatori, a Sitaly. Un nome che suona come una dichiarazione d'intenti, per un'azienda innovativa che intende rappresentare nel mondo la tradizione del miglior design Made in Italy nel settore delle sedute.
È con Una, la sedia operativa per ufficio di Baldanzi & Novelli, che l'azienda si aggiudica la segnalazione su ADI Index Design 2004: fresca e riconoscibile, resistente e leggera, cambia nell'aspetto e nell'uso con l'aggiunta dei braccioli e dei rivestimenti intercambiabili. Caratteristica unica, i braccioli permettono tre tipi di movimento: verticale, rotatorio, assiale. Sempre di Baldanzi & Novelli sono le due linee ad alta ergonomia Vigor e Fusion, energiche e tecnologiche, di forte personalità e di facile regolazione. Il supporto dello schienale in alluminio ne enfatizza l'immagine dinamica. Per il massimo confort ergonomico, sedile, schienale e poggiatesta sono in tecnopolimero di forma anatomica.
Anthea è una linea completa di poltrone direzionali che unisce confort ed eleganza. Disegnata da Claudio Gamberini e Emilio Generali, presenta linee sinuose e avvolgenti braccioli a forma di ala che evocano il morbido abbraccio di un cigno. Grazie alle due taglie Small e Large, si adatta come un abito su misura a chi vi si accomoda. Happy è la sedia multiuso: impilabile e agganciabile, sobria e funzionale. HD, essenziale nel design, è quasi un omaggio ai Maestri del razionalismo; adatta per attesa ma anche per gruppi di lavoro e meeting informali.

1

1 Linea di poltrone direzionali Anthea: realizzata nelle due misure Small e Large, è composta da vari modelli e prevede rivestimenti in stoffa e pelle.
Design: Claudio Gamberini e Emilio Generali
2, 3 Sedia operativa per ufficio Una, disponibile con o senza braccioli e in una vasta scelta di rivestimenti.
Design: Baldanzi & Novelli
4 La sedia Una ha ottenuto la Segnalazione su ADI Index Design 2004

■ 1 Anthea range of executive chairs: manufactured in two sizes, large and small, it offers several models with fabric and leather covers.
Design: Claudio Gamberini and Emilio Generali
2, 3 Una office chair, available with or without arms and in a vast range of covers.
Design: Baldanzi & Novelli
4 Una chair, recipient of the ADI Index Design 2004 recommendation

A lato, lo stand di B.U.M. a Orgatec 2004: Sitaly è il nuovo nome di B.U.M. per un'azienda innovativa che intende rappresentare nel mondo la tradizione del miglior design Made in Italy nel settore delle sedute

■ Left, B.U.M. stand at Orgatec 2004. Sitaly, the new name of B.U.M., is an innovative company representing the best of the Made-in-Italy tradition to the world with its seating designs

From B.U.M. to Sitaly From its creation in 1976 to the present, B.U.M. has gradually expanded and specialised in the office seating sector, becoming a well-known brand at home and abroad. The company currently holds UNI EN ISO 9001 certification and its products are GS – CATAS approved. It shows a marked propensity for exportation, even to growing countries such as China. It focuses strongly on design, innovation and culture, as demonstrated when it won the much sought-after ADI Index Design 2004 recommendation. The company's identity has changed considerably over the years, hence the need for a new name – which is changing from the acronym B.U.M., based on the initials of its three founders, to Sitaly. This name is a declaration of intent, made by an innovative company that seeks to represent the tradition of the very best Made-in-Italy designs in the seating sector throughout the world.
Una, an operational office chair by Baldanzi & Novelli, won the company its ADI Index Design 2004 recommendation: fresh and distinctive, light but resistant, its appearance and use change with the addition of arms and interchangeable covers. It has one unique feature – the arms permit three types of movement: vertical, rotating and axial. Baldanzi & Novelli also designed the two ergonomic ranges Vigor and Fusion: dynamic and technological, they have a marked personality and are easy to adjust. The aluminium back support enhances the dynamic image. The seat, back and headrest are made of anatomically shaped techno-polymer for total ergonomic comfort.
Anthea is a range of executive chairs combining comfort and elegance. Designed by Claudio Gamberini and Emilio Generali, it features sinuous lines and enveloping wing-shaped arms that conjure up the soft embrace of a swan. Available in two sizes (large and small), it adapts like a tailor-made suit to those using it. The multi-purpose Happy chair can be stacked or hooked together - simple and functional. The HD design pays homage to the Rationalist Masters; it is suitable for waiting areas as well as workstations and informal meetings.

2

4

3

CITTERIO S.p.A.
Via Don Giuseppe Brambilla, 16/18
23844 Sirone (LC)
T +39 031 853545
F +39 031 853529
vendite@citteriospa.com
www.citteriospa.com

1

2

Sistema di pareti divisorie Cisei Citterio continua la sua evoluzione nel settore dei sistemi per ufficio con prodotti sempre all'avanguardia per tecnologia e design. Ora è la gamma dei sistemi di partizione ad ampliarsi con Cisei, novità presentata a Orgatec 2004. Arricchire l'offerta nel settore pareti significa, per Citterio, operare ad hoc sulle esigenze della committenza e garantire la massima personalizzazione. Il sistema Cisei è realizzato su design di Franco Mirenzi e Vittorio Parigi in collaborazione con l'Ufficio Tecnico Citterio e si presenta come soluzione ideale per configurare in modo flessibile e rapido gli spazi di lavoro, oggi soggetti a cambiamenti sempre più frequenti. Il sistema è semplice sia nell'uso che nel montaggio. Il tempo e la manodopera necessari per l'installazione sono minimi e l'intervento poco invasivo.
La nuova parete Cisei è monoblocco e ispezionabile. La caratterizza una estrema pulizia e semplificazione del design che offre, anche dal punto di vista estetico, quanto gli studi di progettazione più affermati si aspettano da un prodotto industriale all'avanguardia. Cisei è una parete di grande personalità. Una forte caratterizzazione viene dalle pannellature vetrate a filo esterno e dalle porte anch'esse a filo, interno ed esterno. Una particolarità è data dagli angoli a scomparsa. Se si guarda alla funzionalità, il sistema parete risulta notevole per facilità d'uso e ampiezza di possibilità della regolazione, sia in verticale che in orizzontale. Cisei è un prodotto che garantisce, nello stesso tempo, un elevato grado di isolamento acustico e un alto indice di trasparenza. Si distingue inoltre per il basso costo di montaggio e la versatilità nella riconfigurazione dei lay-out. La sua adattabilità è massima in ogni tipo di ambiente.

3

4

7

8

9

10

1,2 Sistema Cisei montato: parete monoblocco ispezionabile, essenziale nel design. Nella versione 1 la porta è in vetro. Progetto: Franco Mirenzi, Vittorio Parigi, Ufficio Tecnico Citterio
3-6 Il Sistema Cisei a Orgatec 2004: pannellature vetrate a filo esterno, porte a filo interno ed esterno, angoli a scomparsa
7-12 Serie di pannelli del Sistema Cisei: trasparenti e fonoisolanti
13 Particolare del Sistema Cisei

■ 1,2 The Cisei system mounted: an essential one-piece wall design. The version 1 door is glass. Design: Franco Mirenzi, Vittorio Parigi, Citterio technical office
3-6 Cisei at Orgatec 2004: glazed externally flush panels, flush internal and external doors, and vanishing corners
7-12 The range of Cisei panels: transparent and soundproofed
13 Cisei detail

Cisei partition system Citterio continues its evolution in the office sector with products that always feature advanced technology and design. With Cisei, the new scheme presented at Orgatec 2004, it is now expanding its range of partition systems. For Citterio, adding to the offerings in the wall sector means working ad hoc on client requirements and guaranteeing maximum customisation. The Cisei system is manufactured to a design by Franco Mirenzi and Vittorio Parigi in collaboration with the Citterio technical office and is the ideal solution for the rapid creation of flexible workspaces, today subject to increasingly frequent changes. The system is simple to use and mount. Minimal time and labour are required for installation and intervention is not very invasive.
The new Cisei wall is a single piece that features a very clean and simple design, offering – also in aesthetic terms – what the leading design practices expect from an avant-garde industrial product.
Cisei is a highly distinctive wall strongly marked by its glazed external flush panels and flush internal and external doors. One unusual feature is its vanishing corners. In terms of functionality, this wall system is remarkably easy to use and offers a wide range of adjustments, both vertical and horizontal.
As a product, Cisei guarantees a high degree of soundproofing and great transparency at the same time. It has low installation costs, offers versatile layout rearrangement and is extremely adaptable in all types of surroundings.

5

6

11

12

13

FANTONI S.p.A.
Z.I.R.
33010 Osoppo (UD)
T +39 0432 9761
F +39 0432 976546
info@fantoni.it
www.fantoni.it

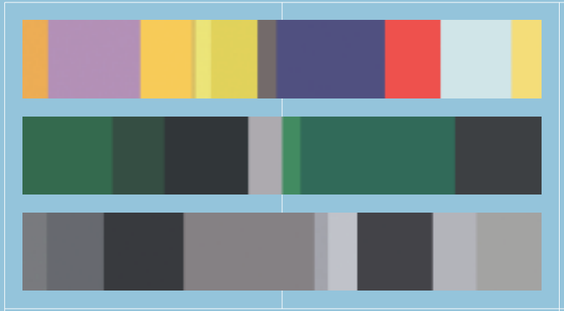
fantoni

Hex Tables e Stripes Nate dalla matita di Marco Viola, le due nuove collezioni di mobili per ufficio Fantoni, presentate a Orgatec 2004, si chiamano Hex Tables e Stripes. Quest'ultima è stata premiata dalla giuria di EIMU allo scorso Salone del Mobile di Milano, all'interno dell'iniziativa "Work and emotion".
Hex rappresenta la nuova generazione delle scrivanie. Forme rigorosamente geometriche abbinate a colori non convenzionali rompono i soliti schemi per dare una nuova dimensione all'ambiente ufficio: piani da lavoro esagonali in MDF di grosso spessore, di colore bianco o grigio in tre tonalità; basamento centrale arancione di forte caratterizzazione, eventualmente dotato di ruote a scomparsa. I tavoli Hex si compongono fra loro dando vita ad una serie di combinazioni sempre nuove che ricordano la geometria degli alveari. Hex è uno strumento di lavoro piacevole e funzionale, dotato di una gamma completa di accessori: piani rettangolari da accostare ai lati dell'esagono, schermi separatori in plexiglass, basamenti arancio, grigi o neri, tavolo regolabile in altezza, ruote invisibili, foro passacavi, cestello sottopiano portacavi e condotto per l'elettrificazione dal design innovativo.
La collezione Stripes è concentrata sull'impatto visuale e psicologico degli accostamenti di colore. Frutto di un programma di sperimentazione del Centro Ricerche Fantoni, Stripes si avvale di una sequenza di strisce colorate per esprimere i concetti di libertà, individualità, sorpresa, movimento: il colore come valore aggiunto si trasforma in stimolo motivazionale. La collezione comprende un sistema di librerie, scrivanie e panche in due dimensioni, in larghezza e in altezza, realizzate in tre differenti varianti di colore: multicolor, minimalista e tropicale, secondo un vero e proprio alfabeto cromatico. Le sequenze rilassanti del verde infondono serenità e inducono all'apertura mentale, l'alternanza dei neri e dei grigi comunicano razionalità mentre le strisce multicolore caricano l'ambiente di energia e vitalità. Le soluzioni più vantaggiose di ciascuna collezione si possono combinare fra loro con OT, Operative Office System, risposta concreta e versatile per ogni esigenza.

1

2

3



1–3 Collezione di tavoli Hex: alcune possibili configurazioni. Design: Marco Viola
4–7 Sistema per ufficio Stripes: nato da un programma di sperimentazione del Centro Ricerche Fantoni, si avvale degli effetti psicologici delle sequenze di colore. Design: Marco Viola

■ **1–3 Hex table collection: sample configurations. Design: Marco Viola**
4–7 Stripes office system: this experimental project from Centro Ricerche Fantoni makes use of the psychological effects created by colour sequences. Design: Marco Viola

Hex Tables and Stripes Created by the hand of Marco Viola, Fantoni's two new office furniture collections, presented at Orgatec 2004, are called Hex Tables and Stripes. The latter was given a prize by the EIMU jury at the last Milan Furniture Fair for the "Work and emotion" initiative.
Hex represents a new generation of desks. Unconventional colours are combined with rigorous geometric forms to break away from the customary patterns and lend a new dimension to the office setting: thick hexagonal MDF worktops come in white or three shades of grey; and a highly distinctive central orange base offers optional vanishing wheels. Hex tables can be combined together for an endless range of new compositions that conjure up the geometry of the beehive. Hex is an attractive and functional work aid that has a comprehensive range of accessories: rectangular tops that can be placed beside the hexagon; partition screens in Plexiglas, orange, grey or black bases; and a table with height adjustment, invisible wheels, wiring slots, under-top wiring basket and an innovatively designed electric wiring channel.

The Stripes collection focuses on the visual and psychological impact of the colour combinations. Stripes is an experimental project from the Centro Ricerche Fantoni and adopts a sequence of coloured stripes to express the concepts of freedom, individuality, surprise and movement. Here, colour changes from an added value to a motivational stimulus. The collection comprises a system of bookshelves, desks and benches in two different sizes – width and height – produced in three different colour schemes: multicolour, minimalist and tropical in a real colour alphabet. The relaxing sequences of green instil tranquillity; the alternating blacks and greys convey rationality and the multicolour stripes fill the surroundings with energy and vitality. The best solutions in each collection can be combined together in OT, Operative Office System – a concrete and versatile response to all needs.

4

5

6

7

LAMM S.p.A.
Via Verdi, 19/21
43017 San Secondo Parmense (PR)
T +39 0521 877511
F +39 0521 877599
info@lamm.it
www.lamm.it

Sistema modulare completo Blade System: per sale conferenze, aule universitarie, auditorium.
Design: Dante Bonuccelli
■ Blade System: modular system for conference halls, university lecture halls and auditoriums.
Design: Dante Bonuccelli

Blade System Su progetto di Dante Bonuccelli, Blade System è un sistema modulare completo per sale conferenze, aule universitarie e auditorium. Si compone di struttura, pavimento galleggiante, gradonata, banco studio e pareti fonoassorbenti: elementi che si integrano in un unico sistema costruttivo di nuova concezione caratterizzato da sofisticate proposte tecniche e innovative soluzioni a livello progettuale, tecnologico, impiantistico ed ergonomico. Blade System impiega materiali selezionati, finiture naturali, colori riposanti, superfici lisce e forme armoniche. Gli elementi compositivi sono pensati per ambienti gradevoli da vivere dal punto di vista cromatico, tattile e acustico.
L'orientamento è al comfort e al benessere delle persone che abitano lo spazio. La struttura, leggera e interamente smontabile, è dotata di giunti per l'aggancio dei montanti di supporto dei vari componenti collegati (pavimento, banco, parete). Il sistema è predisposto per il passaggio e la distribuzione dei cavi di allacciamento alla rete (elettrica, dati, ecc.) dalla pedana al banco di lavoro.

Blade System Designed by Dante Bonuccelli, Blade System is a comprehensive modular system for conference halls, university lecture halls and auditoriums. It consists of a main structure, a floating floor, tiered seating, study benches and sound-deadening walls – elements that come together in a new, single construction setup featuring innovative design, technology and ergonomic solutions. Blade System uses carefully selected materials, natural finishes, relaxing colours, smooth surfaces and harmonious forms. The components have been designed for spaces that use colour, texture and acoustics to create a pleasant environment.
The focus is on the comfort and well-being of those inhabiting the space. The light and entirely dismountable structure has joints to which the supporting uprights of the various related components (floor, bench, wall) are hooked. The system is designed for the passage and distribution of cables linked to the mains (electricity, data, etc.) from the platform to the workbench.

LUXY S.r.l.
Via Melaro, 6
36041 Alte di Montecchio
Maggiore (VI)
T +39 0444 696111
F +39 0444 694163
luxy@luxy.com
www.luxy.com

1–3 Serie di poltrone Arrow: ampia scelta di pelli e tessuti; movimento agevolato grazie alle ruote direzionali.
Design: Stefano Getzel
4–6 Seduta da ufficio Synchrony: versioni con schienale alto direzionale, semi-direzionale medio e visitatori su base a slitta. Design: Stefano Getzel
■ 1–3 Arrow chairs: wide choice of fabrics and leathers; swivel wheels facilitate movement.
Design: Stefano Getzel
4–6 Synchrony office seating: swivel with high back, medium-high semi-swivel and visitor on a slide-base.
Design: Stefano Getzel

1

4

Arrow e Synchrony Portano la firma di Stefano Getzel le sedute da ufficio Arrow e Synchrony realizzate da Luxy. Arrow è una serie di poltrone con telaio interno in acciaio, imbottitura poliuretanica anti-incendio e rivestimento in pelli e tessuti. Grazie alle ruote direzionali, la sedia consente un movimento agevolato che la rende ideale per tavoli riunioni prestigiosi. Il programma Arrow prevede l'applicazione di una gamma completa di accessori per il contract. Nella versione ridotta, articola un sistema su trave modulare per attese con tavolini.
Synchrony è una prestigiosa sedia direzionale con movimento sincronizzato di oscillazione seduta-schienale. Disponibile in tre versioni: direzionale con schienale alto, semi-direzionale con schienale di altezza media e visitatori su base a slitta. Ampia la gamma di pelli e tessuti di rivestimento. Curati i dettagli in alluminio della base, dei fianchi del sedile e dei braccioli "ad elica aperta", realizzati in alluminio pressofuso con inserti rivestiti. Luxy è certificata con sistema qualità UNI EN ISO 9001:2000.

Arrow and Synchrony Stefano Getzel designed the Arrow and Synchrony office seating manufactured by Luxy. Arrow is a range of chairs with an inner steel frame, polyurethane fire-resistant padding and leather or fabric covers. With its directional wheels, the chair permits easy movement, making it ideal for prestigious meeting tables. The Arrow programme includes a complete range of accessories. The smaller version offers a modular bar system for waiting areas with tables.
The prestigious Synchrony swivel chair has synchronised seat-back oscillation. Available in three versions: swivel with high back, semi-swivel with medium-high back and visitor on a slide-base. There is a wide choice of fabric and leather covers, and it has carefully designed aluminium detail on the base, seat sides and "open helix" arms, made in die-cast aluminium with covered inserts. Luxy is UNI EN ISO 9001:2000 certified for quality.

2

5

3

6

MATTEOGRASSI S.p.A.
Via Padre Rovagnati, 2
22066 Mariano Comense (CO)
T +39 031 757711
F +39 031 748388
info@matteograssi.it
www.matteograssi.it

1880
matteograssi

1, 2 Panoramica del sistema di sedute per collettività Kube, realizzato da Matteograssi su progetto di Eoos: Premio Compasso d'Oro – ADI, edizione 2004. Foto: Beppe Raso
■ 1, 2 Overview of the Kube public seating system, manufactured by Matteograssi to a design by Eoos: Compasso d'Oro – ADI, 2004. Photograph: Beppe Raso

1

Sistema Kube Il sistema di sedute per collettività Kube è stato insignito del prestigioso Premio Compasso d'Oro – ADI, edizione 2004. Il progetto porta la firma di Eoos, studio fondato nel 1995 da Martin Bergmann, Gernot Bohmann e Harald Gründl. I tre designer studiano all'Accademia di Arti Applicate di Vienna dal 1988 al 1994 e iniziano a collaborare nel 1990. Nel 1997-98 risiedono a Parigi. Oggi vivono e lavorano a Vienna nel settore del product furniture e dell'architectural design. Ingo Maurer seleziona il loro vaso per l'International Design Yearbook 2000-2001. Giorgio Armani sceglie Eoos per progettare ed allestire in tutto il mondo i suoi punti vendita Profumi e Make Up.
Per Matteograssi, Eoos disegna la poltroncina Derby, la sedia Coco Chair e il nuovissimo Kube. Kube è un sistema composto di sedute su barra da conferenza/teatro, fornito in moduli da uno a cinque posti. La seduta può assumere differenti angolazioni tra il sedile e lo schienale e/o il pavimento, per l'adeguamento ai differenti tipi di utilizzo. La struttura e le gambe di sostegno sono in acciaio verniciato a polveri, i rivestimenti sono in pelle o in tessuto, l'imbottitura è in poliuretano espanso stampato a freddo.
Tra i molti accessori che il sistema Kube rende disponibili, citiamo i seguenti: tavoletta ribaltabile per schienale o per bracciolo, elemento segnafila luminoso, elemento portaoggetti, modulo traduzione simultanea per schienale o bracciolo, modulo per votazione per schienale o bracciolo. La tavoletta schienale è in mdf laccato goffrato colore nero. Sia la tavoletta schienale che la tavoletta bracciolo sono dotate di sistema di chiusura di sicurezza.

2

3 Tavoletta ribaltabile per schienale con accessori tecnologici: in mdf laccato goffrato di colore nero
4 Sistema di sedute per collettività Kube: composto di sedute su barra da conferenza/teatro, in moduli da uno a cinque posti. Sono possibili differenti angolazioni tra il sedile e lo schienale e/o il pavimento per i differenti tipi di utilizzo. Design: Eoos
5 Particolare del modulo per traduzione simultanea per bracciolo
6 Tavoletta ribaltabile per bracciolo

■ 3 Folding back table with technological accessories, in embossed black-lacquered MDF
4 Kube public seating system made up of bar-based conference/theatre seating in units of 1-5. Different angles between seat and back and/or floor for different uses. Design: Eoos
5 Detail of the simultaneous-interpreting arm unit
6 Folding arm table

3

Kube The Kube public seating system has received the 2004 edition of the prestigious Compasso d'Oro – ADI prize. The project is by Eoos, a studio founded in 1995 by Martin Bergmann, Gernot Bohmann and Harald Gründl. The three designers studied at the Academy of Applied Arts in Vienna from 1988 to 1994 and started working together in 1990. Between 1997-1998 they lived in Paris. Today, they live and work in Vienna, concentrating on product furniture and architectural design. Ingo Maurer selected their vase for the International Design Yearbook 2000-2001. Giorgio Armani chose Eoos to design and furnish his perfume and cosmetics shops all over the world.
For Matteograssi, Eoos has designed the Derby and Coco chairs and the brand new Kube. This is a bar-based conference/theatre seating system that comes in seat units of one to five. The seat can be adjusted to form different angles with the back and/or the floor to accommodate different uses. The support structure and legs are powder-painted steel, the upholstery can be leather or fabric and the padding is cold-shaped foam polyurethane.
The many optional accessories for the Kube system include a folding back or arm table, a luminous row indicator, a tray, a simultaneous-interpreting back or arm unit and a back or arm voting unit. The back table is in embossed black-lacquered MDF. Both the back and arm tables are fitted with a safety blocking system.

4

5

6

NORDWALL S.p.A.
Via dell'Industria, 32 – Z. I.
35028 Piove di Sacco (PD)
T +39 049 58 42 333 r.a.
F +39 049 58 42 591
nordwall@nordwall.com
www.nordwall.com

NORDWALL™

1, 3 Sistema di pareti modulari Diva: gli elementi di tamponamento si possono posizionare e rimuovere senza interferire con quelli sottostanti, sovrastanti e laterali. I pannelli 'double-face' sono indipendenti, intercambiabili e reversibili
2 Sistema di pannelli vetrati Diva Luce: la struttura in alluminio resta nascosta, lasciando i vetri perfettamente allineati "a tutta luce"

■ 1, 3 Diva modular partitions: the partitions can be positioned and removed without interfering with those above, below or beside them. The "double-sided" panels are independent, interchangeable and reversible
2 Diva Luce glazed partitions: the aluminium structure remains hidden, leaving the glass perfectly aligned and "a tutta luce"

Diva, Diva Luce, Duo, Idea Nel settore delle pareti modulari, Diva si distingue per l'originalità di concezione e del design. Il sistema si compone di pareti divisorie modulari attrezzabili ad alto indice di isolamento acustico e presenta delle particolarità uniche. Per esempio, gli elementi di tamponamento si possono posizionare e rimuovere senza interferire con quelli sottostanti, sovrastanti e laterali. Inoltre, i pannelli 'double-face' sono indipendenti, intercambiabili e reversibili. Diva si presta per soluzioni innovative, efficaci e concrete.
Diva Luce colpisce per il forte impatto estetico offerto dagli originali pannelli vetrati privi di struttura a vista. L'originale sistema di incollaggio permette infatti di nascondere allo sguardo la struttura in alluminio, lasciando i vetri perfettamente allineati e "a tutta luce". Diva e Diva Luce montano profili esclusivi coperti da brevetto internazionale.
Duo rappresenta l'evoluzione del sistema pareti. Caratterizzato da linee semplici ed innovative, è costituito da pannelli a doppia lastra di cristallo autoportante senza struttura verticale, per uno spessore complessivo di 10 cm. Il sistema Duo è stato pensato e sviluppato per realizzare soluzioni di massima trasparenza ed eleganza, offrendo nel contempo le migliori prestazioni tecniche e fonoisolanti. Il dinamismo del vetro, l'alluminio e l'acciaio si fondono nel progetto di Idea: sistema di pareti leggero, trasparente, essenziale. Il design è altamente evoluto, funzionale e interattivo, in perfetta sintonia con le esigenze e la sensibilità contemporanee. Idea impiega una monolastra in vetro senza strutture verticali e un originale profilo di regolazione a pavimento e a soffitto, caratteristiche che consentono di realizzare in piena libertà ambienti di lavoro nuovi e versatili.

1

2

3

4 Sistema di pareti Duo: pannelli a doppia lastra di cristallo autoportante senza struttura verticale, per uno spessore complessivo di 10 cm
5, 6 Sistema di pareti Idea: monolastra in vetro senza strutture verticali; profilo di regolazione a pavimento e a soffitto per la massima libertà progettuale e d'uso

■ 4 Duo: double-paned panels of self-supporting crystal and no vertical structure offer an overall thickness of 10 cm
5, 6 Idea partitions: single glass pane with no vertical structures; floor and ceiling adjustment trim allow maximum design freedom

Diva, Diva Luce, Duo and Idea Diva stands out among modular partitions for its original concept and design. It consists of modular partition walls with optional accessories, a high degree of sound deadening and unique features. The partitions can be positioned or removed without interfering with those above, below or beside them and the "double-sided" partitions are independent, interchangeable and reversible. Diva is suited to the creation of innovative, effective and concrete solutions.
Diva Luce has a striking visual impact thanks to its original glazed panels with no visible structure. The original adhesive system also conceals the aluminium structure from view, leaving the panes perfectly aligned and fully open to the light. Diva and Diva Luce mount exclusive trims protected by an international patent.
Duo represents the evolution of the wall system. Featuring simple lines, it consists in panels with a dual self-supporting pane of crystal with no vertical structure, in an overall thickness of 10 cm. The Duo system was conceived and developed to create solutions offering maximum transparency and elegance while at the same time having excellent technical and sound-deadening properties. The dynamism of glass, aluminium and steel come together in the Idea project: a light, transparent and essential partition system. The design is highly advanced, functional and interactive, perfectly in line with contemporary needs. Idea employs a single pane of glass with no vertical structures and an original floor and ceiling adjustment trim – features that permit the free creation of new and versatile workspaces.

4

5

6

METHIS
Divisione Arredamento Ufficio di
Coopsette s.c.ar.l
Via Ligabue, 2
42040 Caprara di Campegine (RE)
T +39 0522 904711
F +39 0522 904788
info@methis.com
www.methis.com

1

Clover Architectural Il sistema di architettura d'interni Clover Architectural rappresenta l'evoluzione del già noto e apprezzato Clover di Methis. Clover Architectural si svincola dai consueti parametri dimensionali per svilupparsi verso l'alto e integrarsi con i vari sub-sistemi edilizi dell'edificio (partizioni interne e facciate esterne). Elementi verticali e percorsi reticolari si elevano oltre l'orizzonte dei tavoli, oltre l'immagine tradizionale della parete mobile, riprogettando lo spazio in funzione di ambienti accoglienti e stimolanti. Pochi, semplici elementi formano l'alfabeto di un linguaggio fatto di leggerezza, luci, colori e materiali raffinati: il montante, fulcro dello sviluppo a 90°-120° dei piani-lavoro e degli schermi, nonché sostegno delle travi; la trave dalla forte personalità architettonica che attraversa tutto lo spazio, suggerendo percorsi e confini e sostenendo impianti, lampade, schermi; la parete mobile leggera per modulare, insieme agli schermi-vela decorativi, il livello di chiusura-apertura degli spazi. L'ideale per le diverse attività operative, le aree reception e i percorsi espositivi, anche nei luoghi tutelati.

Clover Architectural Clover Architectural interiors are an evolved form of the already familiar and appreciated Clover by Methis. Clover Architectural breaks free from customary size parameters to develop upwards, integrating with the building's various constructional sub-systems (partitions and external fronts). Vertical elements and reticulated routes rise above table height and extend beyond the traditional image of mobile partitions to redesign space and create welcoming and stimulating environments. A few simple pieces form the alphabet of a language that is made of lightness, colour, light and refined materials. The upright is the fulcrum of the 90°-120° development of worktops and screens, as well as acting as a support for the beams – a beam that constitutes a strong architectural presence, crossing the entire space prompting routes and boundaries, and sustaining systems, lights and screens. A light, mobile partition that, along with decorative sail-screens, modulates the degree of aperture-closure in spaces. It is ideal for various operational activities, reception areas and exhibition routes, also in protected places.

2

3

1 Particolare del decoro Le Trame firmato per Methis da Fragile: un fitto intrico di rami e di foglie stilizzate che abbina l'artificio del segno grafico al riferimento figurativo di ispirazione naturale
2, 3 Sistema di architettura d'interni Clover Architectural: sviluppandosi verso l'alto, si integra con i vari sub-sistemi edilizi dell'edificio

■ 1 Detail of Le Trame decoration designed for Methis by Fragile: a dense weave of stylised branches and leaves combines the artifice of the graphic sign with a figurative reference inspired by nature
2, 3 Clover Architectural interiors develop upwards, integrating with the building's various constructional sub-systems

OXE' – OFFIX EMOTION
Brand division of
SINETICA INDUSTRIES S.r.l.
Via Plinio Fabrizio, 20
31046 Oderzo (TV)
T +39 0422 814521
F+39 0422 814750
oxe@offixemotion.com
www.offixemotion.com

Acta Wall System Il sistema di parete divisoria e attrezzata Acta Wall System nasce per realizzare configurazioni personalizzate che si distinguono per il design essenziale e raffinato. La parete divisoria ordina l'ambiente di lavoro secondo una logica razionale e flessibile: elementi modulari creano infinite soluzioni per il benessere e l'estetica dell'ufficio. Per la sua estrema flessibilità, Acta Wall System si adatta alle trasformazioni funzionali, organizzative e tecnologiche degli ambienti di lavoro in relazione ai mutevoli fabbisogni dell'utente. Il design viene ritmato dalla sequenza, a scelta, tra elementi verticali e orizzontali. Il sistema favorisce il migliore sfruttamento degli spazi: divide i volumi degli ambienti di lavoro, li organizza e nel contempo li arreda. È previsto l'inserimento di accessori dedicati, quali ripiani metallici, telai estraibili e ripiani di consultazione. Acta Wall System, grazie alla totale integrazione del sistema parete divisoria e attrezzata, offre la giusta soluzione a ciascuno spazio architettonico, rendendo ogni ambiente armonico e funzionale.

Acta Wall System The partition and accessorised Acta Wall System was created to develop customised configurations marked by a simple, refined design. The partition wall organises the working environment on the basis of a rational and flexible logic: modular elements create endless solutions for office well-being and aesthetics.
Due to its versatility, Acta Wall System can adapt to functional, organisational and technological modifications linked to the changing needs of its users. The design is cadenced by the desired sequence of vertical and horizontal pieces. The system favours optimum exploitation of space; it divides up the volumes of working environments, organising them and furnishing them at the same time. Special accessories can be added, such as metal shelving, sliding frames and reference shelves. Thanks to total integration of the partition and accessorised system, Acta Wall System provides the right solution for each architectural space, making every environment harmonious and functional.

Le immagini mostrano alcune possibili configurazioni di Acta Wall System, sistema di parete divisoria e attrezzata di OXE'
■ Images of possible Acta Wall System configurations, a partition and accessorised wall system from OXE'

RIMADESIO S.p.A.
Via Furlanelli, 96
20034 Giussano (MI)
T +39 0362 3171
F +39 0362 317317
Numero Verde: 800 901439
rimadesio@rimadesio.it
www.rimadesio.it

Rimadesio

1

Graphis, Link, Cartesia, Flat Rimadesio interpreta con stile originale gli ambienti consueti della vita domestica e del lavoro, calibrando il contrasto dei vari colori e di materiali come il vetro, il metallo e il legno. Il vetro gioca un ruolo particolare nel sistema di pannelli scorrevoli Graphis e nella porta Link Slim di Giuseppe Bavuso. Tecnologia d'avanguardia per un progetto minimale, valorizzato dall'ampia scelta di finiture disponibili per le due porte: 14 vetri laccati e temperati secondo le più recenti normative di sicurezza UNI EN.
Graphis è un sistema di pannelli scorrevoli pensato per suddividere gli ambienti e caratterizzato da un design estremamente rigoroso. I pannelli vengono sempre realizzati su misura in altezza e larghezza e grazie al nuovo esclusivo binario di scorrimento possono essere installati a parete, a soffitto e ad incasso totale, garantendo sempre un risultato ottimale.
La porta Link è l'espressione di un progetto che adotta soluzioni tecniche innovative. L'esclusivo copristipite Slim, caratterizzato dal sottilissimo spessore, associa tutte le regolazioni di una porta tradizionale ad un risultato estetico superiore, senza viti e giunzioni a vista.
Cartesia è un sistema di librerie componibili: un progetto che coniuga il rigore del design con l'innovazione tecnologica. La struttura è interamente in estruso d'alluminio, progettata per rendere virtualmente invisibili le giunzioni fra spalle e ripiani: una valenza estetica 'minimal', basata sul contrasto fra le sottili linee verticali e il forte spessore dei piani orizzontali. L'ampia gamma di colori disponibili per gli schienali ed i ripiani in vetro consente al sistema di interpretare stili diversi.
Il gioco dei contrasti caratterizza anche il design del tavolo Flat: un prodotto dove la forma morbida e armoniosa della struttura, in alluminio naturale o verniciato bianco, si contrappone al rigore del piano in vetro stratificato laccato lucido, in legno o marmo bianco di Carrara.

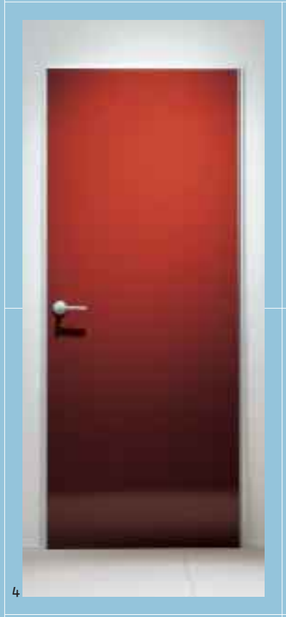
2

3

1, 2 Una delle possibili configurazioni del sistema di pannelli scorrevoli Graphis. Design: Giuseppe Bavuso
3, 4 Porta Link Slim. Design: Giuseppe Bavuso
5, 6 Libreria componibile Cartesia e tavolo Flat. Design: Giuseppe Bavuso

■ **1, 2 One of the possible compositions of the Graphis sliding panel system. Design: Giuseppe Bavuso**
3, 4 Link Slim door. Design: Giuseppe Bavuso
5, 6 Cartesia modular bookcase and Flat table. Design: Giuseppe Bavuso

Graphis, Link, Cartesia, Flat Rimadesio interprets our customary domestic and work spaces with its original style, balancing the contrast between various colours and materials, such as glass, metal and wood. Glass plays a special role in the Graphis system of sliding panels and in the Link Slim door by Giuseppe Bavuso. Avant-garde technology in a minimalist project is enhanced by the wide selection of finishes available for the two doors: 14 glasses lacquered and toughened to the latest UNI EN safety standards.
Graphis is a system of sliding panels conceived to divide spaces and features a rigorous design. The panels are made to measure in height and width. Thanks to a new exclusive sliding track, panels can be installed on walls and ceilings, or totally embedded, always guaranteeing excellent results.
The Link door is the expression of a project adopting innovative technical solutions. The exclusive Slim jamb cover, which is quite thin, combines all the standard features of the traditional door with a superior aesthetic result and no visible screws or joins.
Cartesia is a system of bookcase units – a project that combines rigorous design with technological innovation. The structure is in extruded aluminium, designed to make the joins between sides and shelves virtually invisible. It has a 'minimal' aesthetic value, based on the contrast between its slender vertical lines and the thick horizontal shelves. The wide range of colours available for the backs and the glass shelves mean the system can be used to interpret different styles.
A play on contrasts also marks the design of the Flat table, a product with a soft harmonious structural form done in natural or white-painted aluminium, which contrasts with the rigour of the shelves in shiny lacquered layered glass, wood or white Carrara marble.


4

5

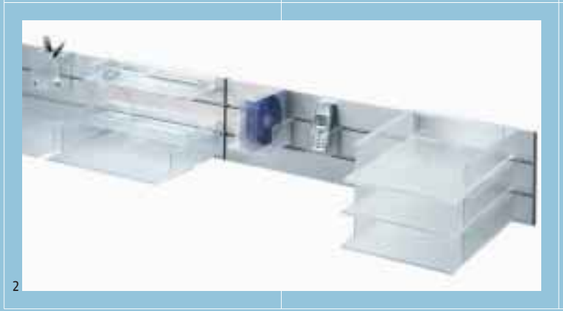
6

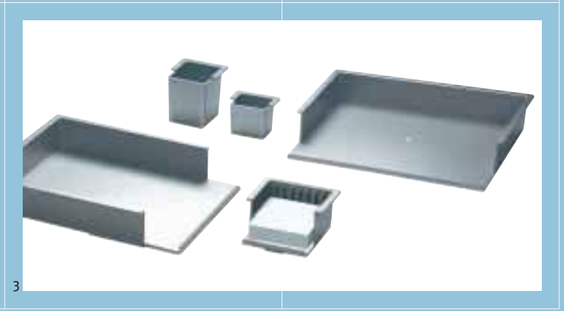
REXITE S.p.A.
Via Edison, 7
20090 Cusago (MI)
T +39 02 90390013
F +39 02 90390018
info@rexite.it
www.rexite.it

Nox Flora, Nox Magnum, Olivia, Standard sono le ultime realizzazioni presentate quest'anno da Rexite. Nox Flora è una collezione di fioriere e sottovasi su ruote; Nox Magnum, premio Innovationspreis Architektur und Office, ORGATEC – Colonia ottobre 2004, è un grande contenitore, 70 litri, attrezzabile con struttura interna portasacchetti e coperchio basculante. Tutti realizzati in acciaio inossidabile AISI 304 di 8 mm satinato, con saldature invisibili e bordi arrotondati antinfortunio.
Olivia, sedia impilabile, è caratterizzata dalla linea morbida e sensuale. Leggera e robusta, ha la struttura in acciaio cromato e la seduta in polipropilene, in colori decisi o tinte pastello. Tutti disegnati da Raul Barbieri. Julian Brown ha firmato la serie Standard, accessori da scrivania e da parete: realizzati in polimero tecnico finitura alluminio o translucida in vari colori, si collocano sul piano o si fissano a parete su un profilo di alluminio anodizzato a uno o tre livelli. I profili sono accostabili sia in verticale che in orizzontale, componendo pareti attrezzate di qualunque dimensione.

Nox Flora, Nox Magnum, Olivia and Standard are the latest creations presented this year by Rexite. Nox Flora is a collection of plant vases and trays on wheels; Nox Magnum, winner of the Innovationspreis Architektur und Office prize at ORGATEC – Cologne in October 2004, is a large 70-litre container that can be fitted with an internal bag-holding structure and lifting lid. Both are made in 8 mm AISI 304 satin stainless steel with invisible welding and rounded accident-proof edges.
The Olivia stackable chair has a distinctively soft sensual line. Light but robust, it has a chrome steel structure and polypropylene seat and comes in bold colours or pastel shades. While these are all designed by Raul Barbieri, Julian Brown has realised the Standard range of desk and wall accessories. Manufactured in technical polymer and with an aluminium or translucent finish in several colours, these can be placed on a flat surface or fixed to the wall with an anodised aluminium section on one or three levels. The sections can be combined horizontally and vertically to create accessorised walls of any size.

1


2


3

1 Le fioriere e i sottovasi su ruote Nox Flora affiancati dai contenitori in acciaio inox satinato Nox Magnum e dalla sedia impilabile Olivia
2 Standard bianco translucido a parete su binari: combinazione su tre livelli in orizzontale
3 Standard in finitura alluminio

■ 1 Nox Flora plant vases and dishes on wheels, flanked by Nox Magnum satin stainless steel containers and Olivia stackable chair
2 Translucent white Standard in the wall version on tracks: three-level horizontal combination
3 Standard with aluminium finish

SAGSA S.p.A.
Ripa Ticinese, 111
20143 Milano
T +39 02 89404771 r.a.
F +39 02 58104204
info@sagsa.net
www.sagsa.net

Sagsa punta sulla qualità di prodotti e servizi, senza perdere di vista l'evolversi del mercato. Particolare attenzione viene posta alla progettazione e organizzazione degli spazi, al design, alle normative di sicurezza, alle esigenze ergonomiche e funzionali

Sagsa concentrates on quality products and service without losing sight of market evolution. Special attention is paid to the design, organisation of spaces, safety standards and ergonomic and functional needs

1

Cadrega, Milano, Media Wall Sagsa opera nel settore dell'arredo ufficio dal 1922. I suoi prodotti comprendono sistemi per ufficio, posti lavoro in open space, workstation, contenitori, sedute, pareti mobili e attrezzate. Cadrega è una linea di sedute operative e direzionali con movimento di elevazione in versione "permanent contact", sincro e asincro. La scocca è realizzata in polimeri e fibre di vetro per garantire sicurezza e durata. I rivestimenti, facilmente sostituibili, sono in tessuto o pelle. Milano è una linea operativa di arredi per ufficio, su progetto di Bartoli Design. Si compone di una serie di tavoli eleganti e slanciati, con gambe coniche e piedi fissi o su ruote. Per la massima versatilità, i piani sono rettangolari, quadrati, ellittici, ovali o a goccia. Ampia la scelta dei materiali: laminato, nobilitato, legno e vetro. Le finiture di pregio sono riservate alla versione Milano Executive. Media Wall è un innovativo sistema di partizione con pannellature semitrasparenti che garantiscono luminosità e privacy. Si abbina a differenti serie di tavoli e a una vasta gamma di accessori. È studiato per una cablatura facile e rapida.

Cadrega, Milano and Media Wall Sagsa has been active in office furnishings since 1922. Its products include office systems, open-space workplaces, workstations, storage units, seating and mobile and accessorised partitions. Cadrega is a range of operational and swivel chairs with an elevation action in "permanent contact", synchro and non-synchro versions. The frame is made of polymers and fibreglass to guarantee safety and durability. The easily changed covers come in leather or fabric. Milano is an operational range of office furnishings, manufactured by Bartoli Design. It consists in a range of slender, elegant tables with conical legs and fixed or wheeled feet. For the utmost versatility, the tops are rectangular, square, elliptical, oval or teardrop. The wide selection of materials includes laminate, melamine, wood and glass. The finest finishes are reserved for the Milano Executive version. Media Wall is an innovatory partition system with semi-transparent panelling that guarantees both luminosity and privacy. It can be combined with several table ranges and a vast array of accessories. It is designed for fast, easy cabling.

2

3

5

6

4

1 Media Wall: sistema innovativo di divisione leggera degli uffici; grande flessibilità, anche in altezza, dello spazio di lavoro
2, 3 Milano Executive: linea direzionale della collezione Milano, con finiture di pregio. Progetto: Carlo Bartoli – Bartoli Design
4 Linea Milano: serie di tavoli eleganti e slanciati con gambe in tubo conico fissate al piano del tavolo con un elemento semplice e robusto. Progetto: Bartoli Design
5, 6 Cadrega: una sedia innovativa per ergonomia, estetica, comfort e robustezza. Di facile manutenzione, si evolve nel tempo

■ 1 Media Wall: an innovative light partition system for offices; it offers great flexibility for work spaces, especially if height is an issue
2, 3 Milano Executive: a swivel range in the Milano collection offering quality finishes.
Project: Carlo Bartoli – Bartoli Design
4 Milano line: a range of slender, elegant tables with conical tubular legs fixed to the table via a simple, robust element.
Project: Bartoli Design
5, 6 Cadrega: a chair featuring innovative ergonomics, aesthetics, comfort and sturdiness. Easy to maintain, it evolves over time

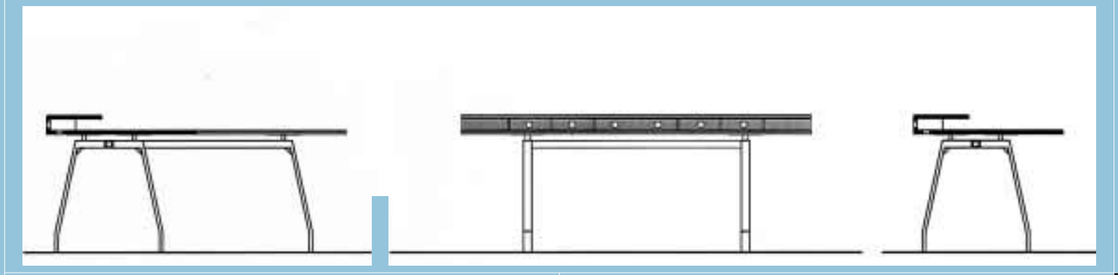
UNIFOR S.p.A.
Stabilimento e uffici
via Isonzo, 1
22078 Turate (CO)
T +39 02 967191
F +39 02 96750859/399
unifor@unifor.it
www.unifor.it

UNIFOR

A lato, un'immagine dello stand di Unifor alla fiera di Colonia Orgatec 2004
■ Left, a picture of the Unifor stand at Orgatec 2004 in Cologne

MDL e Zed La ricerca progettuale di Unifor è tutta incentrata sulla persona che lavora e l'ambiente in cui opera. Lo spazio, gli oggetti che lo abitano, la luce, sono gli interpreti del progetto. Le forme, i materiali, le finiture, i colori e la tecnologia sono gli elementi compositivi che lo disegnano. Come dimostra il sistema di tavoli, scrivanie e mensole MDL per ambienti di lavoro differenziati. Realizzato su design di Michele De Lucchi, Angelo Micheli e Giovanni Battista Mercurio, MDL è costituito da componenti modulari, leggeri e funzionali, progettati per rispondere alle varie esigenze di un ambiente nel quale convivono o si alternano situazioni anche molto diverse tra loro. Le attività operative, di comunicazione e di relazione trovano supporto in postazioni di lavoro autonome e aggregate, spazi per il personale di transito, tavoli per riunioni o gruppi di lavoro, videoproiezioni e altro ancora.
MDL è un sistema costituito da scrivanie singole complete di attrezzatura, postazioni operative aggregate in linea o fronteggianti, tavoli per riunioni di varie forme e dimensioni, mensole e cassettiere. I tavoli hanno il piano di lavoro in laminato ad alte prestazioni, colorato nella massa (grigio platino), con finitura speciale opaca e bordo smussato. La struttura è in metallo, con telaio e gambe sagomate in estruso di alluminio anodizzato lucido e dotata di un sistema di fissaggio che consente diversi posizionamenti delle gambe, a filo piano o rientrate. Il tavolo operativo si distingue per l'originale mensola funzionale con vassoi portaoggetti chiusi con serratura e attrezzati con prese elettriche. La postazione di lavoro è predisposta per la canalizzazione ed è completata da un piano laterale e dalla cassettiera metallica su ruote. I tavoli per riunioni sono di forma rotonda oppure ovale, con vano tecnico sottopiano e corredati di mensola a L predisposta per il fissaggio mediante appositi dispositivi di aggancio.

MDL: sistema di tavoli, scrivanie e mensole per ambienti di lavoro differenziati. Design: Michele De Lucchi, Angelo Micheli e Giovanni Battista Mercurio



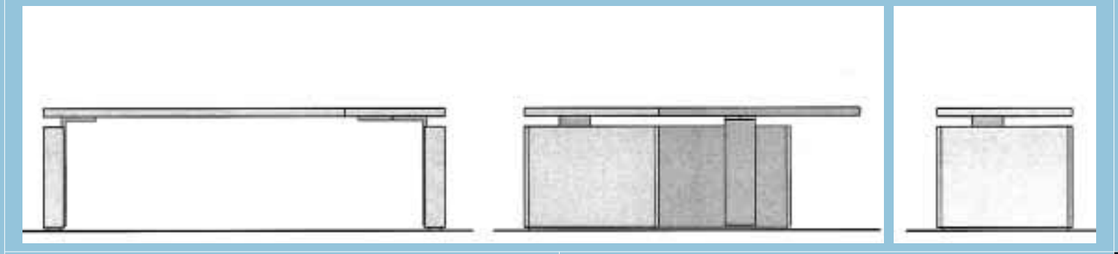
Ai suoi esordi è il programma di scrivanie e di tavoli polifunzionali Zed, progettato da Hannes Wettstein per un'organizzazione rigorosa e ordinata degli spazi di lavoro contemporanei. Volumi essenziali, spessori importanti, superfici lisce e forme primarie definiscono un ambiente controllato e razionale, eppure estremamente flessibile e dinamico. Scrivanie singole, postazioni aggregate a sviluppo lineare e tavoli per riunioni definiscono percorsi, zone operative, spazi collettivi, aree funzionali differenziate: l'ambiente ufficio si presenta come un paesaggio urbano scandito da strutture architettoniche chiare e semplici. Zed è un programma aperto che comprende scrivanie singole e postazioni operative in linea. Tavoli scrivania con regolazione in altezza e scorrimento orizzontale, piani di servizio sospesi, spalle strutturali canalizzate e predisposte per contenere le strumentazioni informatiche. Zed è un programma modulare componibile interamente realizzato con materiali riciclabili e in grado di garantire elevate prestazioni tecniche e di sicurezza. La struttura è costituita da elementi metallici verticali (spalla con staffa regolabile) e orizzontali (doppio binario incassato nel piano), assemblati mediante particolari sistemi di fissaggio, semplici e affidabili, che permettono scorrimenti orizzontali e regolazioni verticali. Il piano scrivania, a spessore maggiorato, è realizzato in laminato postformato piegato in continuo, con bordo leggermente smussato e binari strutturali incassati. Il tavolo di servizio è sostenuto dalla spalla arretrata e accostato alla scrivania in modo da consentire ampia libertà nei movimenti. L'elemento centrale di connessione è predisposto per la canalizzazione degli impianti, il fissaggio dei pannelli divisori in cristallo acidato e l'attrezzatura interna di archiviazione con cartelline appese e altri componenti.

■ MDL system of tables, desks and shelves for differentiated workspaces. Design: Michele De Lucchi, Angelo Micheli and Giovanni Battista Mercurio

A lato, veduta dello stand di Unifor alla fiera di Colonia Orgatec 2004
■ Left, a view of the Unifor stand at Orgatec 2004 in Cologne

MDL and Zed Unifor's design research focuses on working people and their operational spaces. The space, the objects that inhabit it and lighting are the project players. The forms, materials, finishes, colours and technology are the compositional elements that create it – as demonstrated by the MDL system of tables, desks and shelves for differentiated work environments. Manufactured to a design by Michele De Lucchi, Angelo Micheli and Giovanni Battista Mercurio, MDL consists in light, functional modular components designed to respond to the various needs of an environment that sees the coexistence and alternation of very different situations. Operational activities, communications and relations are sustained by autonomous and combined workstations, spaces for temporary staff, tables for meetings and workgroups, video-projections and more.
The MDL system consists in single desks complete with equipment, combined linear or facing operational stations, tables for meeting in various shapes and sizes, shelves and drawer units. The tables have a worktop in high-performance laminate, through-coloured (platinum grey), with a special matt finish and rounded edge. The structure is metal, with the frame and shaped legs in shiny anodised extruded aluminium and equipped with a fixing system that permits several leg positions, flush with the desk or set back. The operational table features an original functional shelf, locking trays and electrical sockets. The workstation is designed for cabling and is complete with a side top and metal drawer unit on wheels. The meeting tables can be round or oval, with an undertop technical compartment and an L-shaped shelf, designed for fastening with special hook devices.

Zed: serie di scrivanie e tavoli polifunzionali.
Design: Hannes Wettstein.
A sinistra: Contenitori per archiviazione distribuita RD/120-204
■ The Zed range of desks and multipurpose tables.
Design: Hannes Wettstein.
Left, RD/120-204 filing cabinets



A programme of multipurpose desks and tables called Zed, designed by Hannes Wettstein, is making its debut, bringing the rigorous and orderly organisation of contemporary workspaces. Simple volumes, thick tops, smooth surfaces and primary forms create a restrained and rational environment that is also very flexible and dynamic. Single desks, combined stations with linear development and meeting tables define routes, operational zones, collective spaces and differentiated functional areas: the office environment becomes a cityscape featuring clear-cut, simple architectural structures.
Zed is an open programme comprising single desks and aligned operational stations. Desk-tables with height adjustment and horizontal sliding, suspended service tops, structural sides with cableways and designed for computer equipment. Zed is a modular programme created entirely with recyclable materials and capable of guaranteeing high technical and safety standards. The structure consists in vertical metal pieces (side with adjustable bracket) and horizontal ones (dual track embedded in the top), assembled with special, simple and reliable fixing systems that permit horizontal siding and vertical adjustment. The desktop, in a larger thickness, is post-formed laminate folded down, with slightly rounded edge and embedded structural tracks. The service table is supported by an inset side and placed next to the desk to permit extensive freedom of movement. The central connection unit is designed to take system cables, attached etched crystal partitions and internal filing equipment with suspended files and other components.

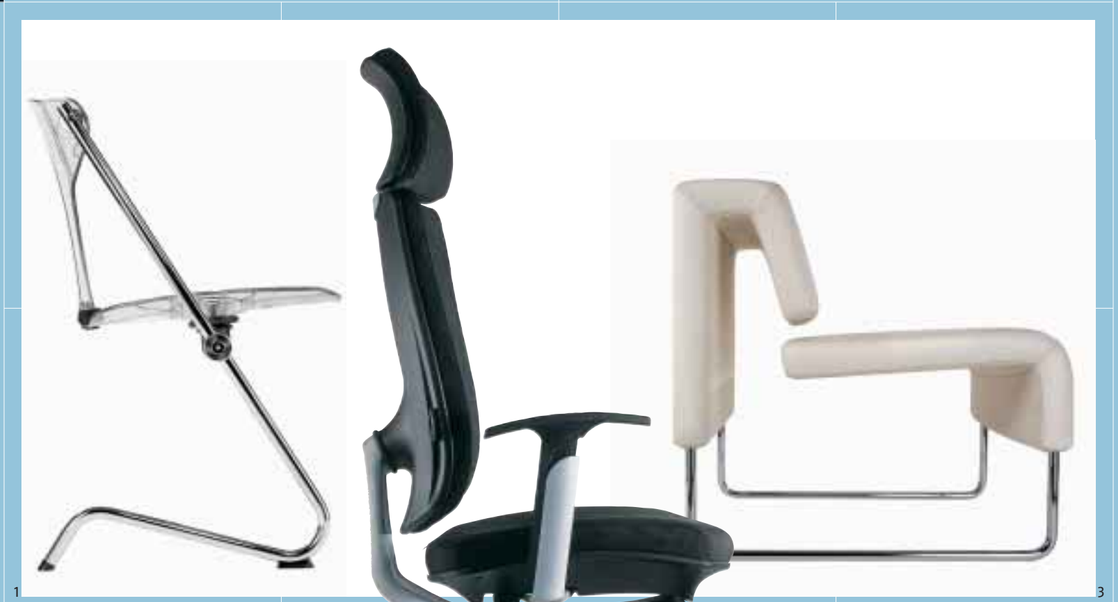
SITLAND S.p.A.
Via Cà Silvestre, 32
36024 Nanto (VI)
T +39 0444 637100
F +39 0445 638407/730029
info@sitland.com
www.sitland.com

A lato, i prestigiosi riconoscimenti di cui sono state insignite le tre sedute di SitLand Spirit, Sit&Move e Path
■ **Right, the prestigious recognition awarded to the three seats by SitLand Spirit, Sit&Move and Path**

I.
I.Dot selection 2004-2005
Italian Design in Tour

Spirit, Sit&Move, Path Realizzare sedute che possano migliorare la qualità della vita, saperle progettare e produrre con senso estetico ma anche con attenzione alla loro funzione: è il quotidiano impegno di SitLand, convinta che gli oggetti che compongono gli spazi abitativi e professionali abbiano un impatto profondo sulla motivazione, sulla produttività e sul benessere delle persone, variabili fondamentali per la qualità della vita. Nasce così Arte's, una collezione di sofisticata ingegnerizzazione e forte impatto emotivo, che continua a raccogliere prestigiosi riconoscimenti. Spirit, ADI Design Index 2003, è una seduta direzionale concepita per adattarsi alla struttura morfologica, ai movimenti e al peso del suo utilizzatore grazie al rivoluzionario meccanismo dinamico Freedom. Sit&Move rivoluziona il concetto di movimento e dinamicità nel mondo delle sedute: il sistema brevettato congiunto sedile/schienale Dynamic System permette anche movimenti rotatori, regalando l'emozione di liberarsi del proprio peso. Path è una serie di poltrone singole o componibili, che disegnano forme e giochi geometrici adatti a ogni ambiente.

Spirit, Sit&Move, Path SitLand's daily commitment is to create seating that improves the quality of life. It manages to design and manufacture seating with a sense of aesthetics as well as function. The company is convinced the objects that make up the living and working environment have a profound impact on people's motivation, productivity and well-being, all essential variables with regard to quality of life.
This led to Arte's, a collection incorporating sophisticated engineering that makes an impact and which continues to receive prestigious recognition. Spirit ADI Design Index 2003 is executive seating designed to adapt to the movements and weight of its user thanks to its revolutionary dynamic mechanism called Freedom. Sit&Move revolutionises the concept of movement and dynamics in the world of seating. The patented combined seat/back Dynamic System allows rotational movement, offering the thrill of feeling weightless. Path is a range of single or modular armchairs that trace geometric forms suitable for any environment.



1

2

3

1 Sit&Move: I.Dot selection 2004-2005 Italian Design in Tour
2 Spirit: ADI Design Index 2003
3 Path: best selection office design 2003

Servizio gratuito lettori
Free enquiry service

Per ricevere ulteriori informazione sugli inserzionisti inserire il loro numero di codice, barrare la casella desiderata e spedire la cartolina alla Editoriale Domus presso l'indirizzo indicato sotto. Tutte le richieste saranno evase se spedite entro otto mesi dalla data della rivista.

■ To receive further information on advertisers, insert their code number, check the appropriate boxes and mail the form to the address below. All requests will be fulfilled if sent within eight months of this issue.

Direzione Pubblicità Servizio gratuito lettori P.O. Box 13080 20130 Milano (Italia)

domus 876 - Progettare l'ufficio/Designing office

901 **ARCHIUTTI S.P.A.**
902 **ARPA INDUSTRIALE S.P.A.**
903 **CERAMICA CASALGRANDE PADANA S.P.A.**
904 **B.U.M. S.R.L.**
905 **CITTERIO S.P.A.**
906 **FANTONI S.P.A.**
907 **LAMM S.P.A.**
908 **LUXY S.R.L.**
909 **MATTEOGRASSI S.P.A.**
910 **NORDWALL S.P.A.**
911 **METHIS**
DIVISIONE ARREDAMENTO UFFICIO DI COOPSETTE S.C.AR.L.
912 **OXE'**
BRAND DIVISION OF SINETICA INDUSTRIES S.R.L.
913 **RIMADESIO S.P.A.**
914 **REXITE S.P.A.**
915 **SAGSA S.P.A.**
916 **UNIFOR S.P.A.**
917 **SITLAND S.P.A.**

Ai sensi della Legge 675/96 sulla Privacy, la informiamo che i suoi dati, raccolti con la compilazione in questa scheda, saranno trattati con modalità prevalentemente informatiche. Nel rispetto delle norme di sicurezza essi verranno trasmessi alle Aziende da lei indicate le quali provvederanno a inviarle il proprio materiale pubblicitario. Tuttavia, in caso di rifiuto da parte sua al conferimento e al trattamento dei suoi dati non potremo dare corso a tali adempimenti. I suoi dati potranno essere utilizzati dall'Editoriale Domus e dalle Società collegate per la promozione commerciale di riviste o di altri prodotti. A lei competono tutti i diritti previsti dall'articolo 13 della Legge 675/96. Responsabile del trattamento è l'Editoriale Domus S.p.A., via Gianni Mazzocchi 1/3 20089 Rozzano (MI).

■ In compliance with Privacy Law 675/96, we inform you that your data, gathered when this card was compiled, will be treated with computing procedures, mainly. They will be transmitted by us, in conformity with security norms, to companies indicated by you, which will take care of sending you their advertising material. However, if you should refuse to permit the transmission and processing of your data, we shall be unable to carry out the above procedures. Your data may be used by Editoriale Domus and associated companies for the commercial promotion of magazines or other products.You are entitled to all the rights provided for by article 13 of Law 675/96. In charge of data processing: Editoriale Domus S.p.A., Via Gianni Mazzocchi 1/3, 20089 Rozzano (Milan).

Numero di codice inserzionista Advertiser code number	Documentazione Literature	Indirizzo Address	Distribuzione Distribution	Punti vendita Selling points	Richiesta di contatto diretto Request for direct contact
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐
	☐	☐	☐	☐	☐

Nome/Name

Cognome/Surname

Via/Street Numero/Number

Cittá/Town Cap/Postal Code

Prov/State/Region Nazione/Country

Telefono/Telephone Fax

E-Mail

Professione/Profession

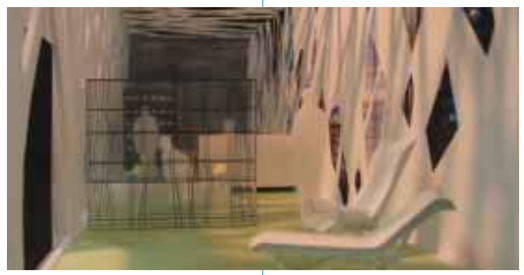
Toyo Ito Made in Italy: la mostra itinerante

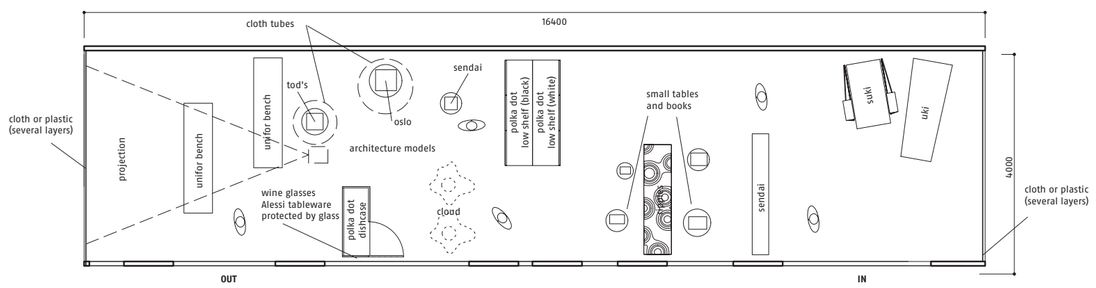
Toyo Ito è anche designer? "Lavoro per il 99% come architetto".
Così è solito descriversi il famoso progettista giapponese quando gli viene chiesto di cosa si occupa.
99%, perché da pochi anni la sua attività si è allargata, seppure incidentalmente, anche al mondo del design industriale.
Alcune aziende italiane, infatti, nel corso degli ultimi dieci anni gli hanno chiesto di disegnare per loro, dando così inizio a feconde collaborazioni, da cui sono nati alcuni prodotti molto interessanti.
Il risultato di questa sfida, non c'è da stupirsi, non è inferiore a quello ottenuto dalle sue opere di architettura: assolutamente sorprendente e affascinante.
Questa produzione 'trasversale' è oggi al centro di una mostra – "Toyo Ito Made in Italy" – curata dallo stesso Ito e promossa dall'associazione culturale Abacoarchitettura, già organizzatrice nel 2001 di una grande esposizione monografica su Ito alla Basilica Palladiana di Vicenza.

Un piccolo padiglione, concepito per l'esposizione itinerante, assumerà la funzione di contenitore ed espositore per gli oggetti e i pezzi d'arredo prodotti da Alessi, Driade, Electrolux, Horm, Cleto Munari, Rotaliana e Unifor.
La mostra non si limita a esporre quanto è stato prodotto, ma evidenzia e pone in risalto la stretta correlazione tra il mondo dell'architetto e quello del designer; non è possibile pensare di separare le due attività: nella figura di Ito, formano un insieme armonico e privo di contraddizioni.
In tal modo l'albero, figura caratterizzante di alcune delle sue architetture attualmente in fase di costruzione in Giappone, diventa l'elemento che connota e 'costruisce' anche il padiglione-installazione. Il contenitore della mostra sarà uno spazio allungato, un parallelepipedo di dimensioni contenute ma perfettamente calibrate (16 x 4 x 4 m), realizzato in legno, dove i rami degli alberi si intrecciano fino a formare una rete,

dalla quale si potrà intravedere l'interno, e attraverso la quale entrare nel mondo del suo design.
All'interno, il servizio da te e caffè disegnato per Alessi, le poltrone in acciaio inox di Driade, il calice in cristallo creato per Electrolux, i mobili disegnati per Horm e per Unifor, la penna commissionata da Cleto Munari, la lampada progettata per Rotaliana – ognuno con la sua storia, con i suoi particolari che stupiscono e affascinano – catturano l'attenzione sin dal primo sguardo. Fra questi, una menzione particolare va alla panca Ripples, prodotta da Horm, che ha ottenuto il prestigioso riconoscimento del Compasso d'Oro attribuitole dall'ADI nel 2004.
La mostra è arricchita da modellini di architettura, testi, proiezioni multimediali e suoni che contribuiscono a far riconoscere le fasi del processo creativo dell'architetto, e che permettono di mettere a confronto quanto è concepito a grande scala con quanto invece è stato pensato per

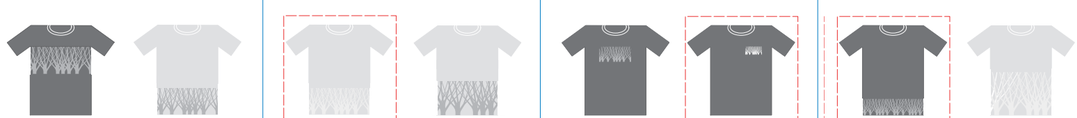
entrare nelle case di tutti, per trovare al fondo la matrice che accomuna ogni singola opera: Ito parte dalla natura, dai suoi elementi vitali, per ricondurla in relazione con l'uomo, vero centro immanente della sua ricerca progettuale.
Il catalogo, curato da Lorenzo Marchetto (Abacoarchitettura) contiene un saggio di Andrea Branzi e un'intervista di Noriko Takiguchi a Toyo Ito, oltre ad un ampio e articolato repertorio fotografico riferito sia ai prodotti industriali e alla loro genesi progettuale, sia alle opere di architettura che in questi riverberano la loro immagine.
L'allestimento, che è stato realizzato da Progetto 2 di Udine, inizia il suo percorso con una tappa a Santiago del Cile, dove la mostra resterà aperta dal 9 dicembre 2004 al 14 gennaio 2005, presso la Facoltà di Architettura dell'Università Diego Portales. Le tappe successive toccheranno Argentina, Brasile e Messico fino a giungere in Italia nell'autunno del 2005.





Il padiglione-installazione della mostra "Toyo Ito Made in Italy" sarà un parallelepipedo di dimensioni contenute (16 x 4 x 4 m), realizzato in legno, racchiuso dai rami degli alberi ('cifra' delle ultime opere di Ito) che si intrecciano lasciando intravedere l'interno

■ The pavilion-installation for the exhibition "Toyo Ito Made in Italy" is to be a rectangular block of limited dimensions (16 x 4 x 4 m), made from wood and enclosed by tree branches (hallmark of Ito's recent works) that are interwoven leaving glimpses of the inside



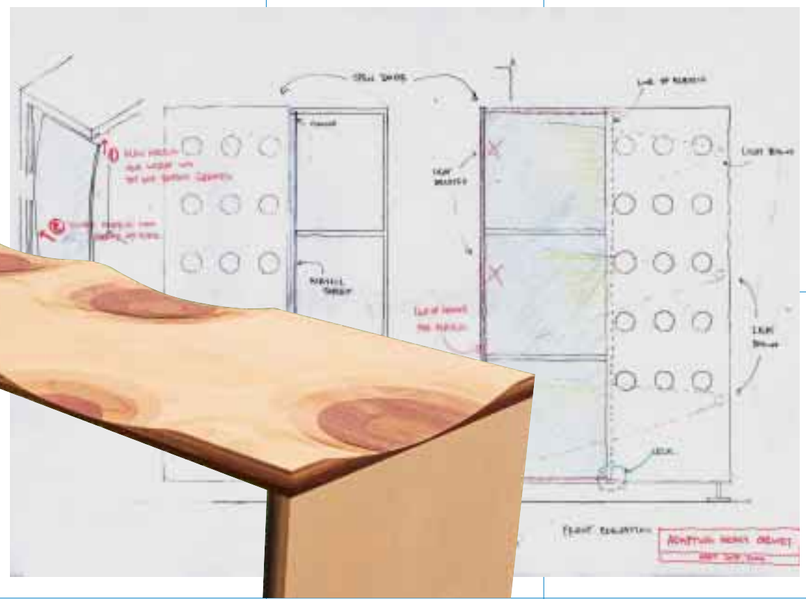
Toyo Ito Made in Italy – itinerant exhibition

■ Is Toyo Ito a designer too?
"I work 99% as an architect".
This is how the famous Japanese architect describes himself when asked what he does.
99%, because recently his work has also extended, if only by accident, into the world of industrial design. Over the last ten years, a number of Italian companies have asked him to design for them, giving rise to fertile collaborations from which a number of very interesting projects have arisen.
The result of this challenge, not unexpectedly, is at the same level as his works of architecture: absolutely surprising and fascinating.
This "transversal" production is now the subject of an exhibition. "Toyo Ito Made in Italy" – curated by Ito himself and promoted by the cultural association Abacoarchitettura, which in 2001 organised a major monographic exhibition on Ito at the Basilica Palladiana in Vicenza. A small

pavilion specially designed for the travelling exhibition will assume the function of container and display space for the objects, along with furniture produced by Alessi, Driade, Electrolux, Horm, Cleto Munari, Rotaliana and Unifor. The exhibition not only shows what has been produced but highlights the close correlation between the world of the architect and that of the industrial designer. It is not possible to think of separating the two activities, and in the figure of Ito, they form a harmonious whole without contradictions.
In this way the tree, a characterising feature of some of his architectural work currently under construction in Japan, becomes the element that connotes and "constructs" the pavilion-installation.
The exhibition container will be an elongated space, a rectangular block of limited but perfectly calibrated dimensions (16 x 4 x 4 m) made from wood

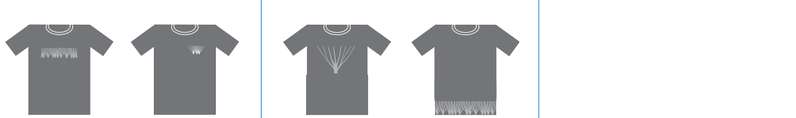
with tree branches interwoven to create a kind of mesh, through which it is possible to catch glimpses of the inside and enter the world of his design.
Inside, the tea and coffee set designed for Alessi, the stainless steel chairs for Driade, the wine glass created for Electrolux, the furniture designed for Horm and Unifor, the pen commissioned by Cleto Munari and the lamp designed for Rotaliana, each with their history, capture one's attention right from the start with their surprising and fascinating details. Amongst these, a particular mention goes to the Ripples bench produced by Horm, which received the prestigious recognition of the Compasso d'Oro awarded by the ADI in 2004.
The exhibition is enriched with architectural models, texts, multimedia projections and sound that help to describe the phases in the architect's creative process and allow works conceived on a large scale to be seen alongside those

conceived to enter into everybody's home. This reveals the common thread that runs through each single piece.
Ito begins with nature and its vital elements, redirecting it in relation to man, the real immanent centre of his design work.
The catalogue, edited by Lorenzo Marchetto (Abacoarchitettura), includes an essay by Andrea Branzi and an interview by Noriko Takiguchi with Toyo Ito, as well as a broad and articulated range of photographs of the industrial products and their design origins along with the works of architecture in which their image is reflected.
The installation, realised by Progetto 2 of Udine, will set off at Santiago del Chile, where the exhibition will be open from 9 December 2004 to 14 January 2005, at the Faculty of Architecture of the University Diego Portales. It will then be showing in Argentina, Brazil and Mexico before arriving in Italy in autumn 2005.



L'esposizione itinerante presenterà gli oggetti progettati da Ito per aziende italiane, tra i quali la panca Ripples (a sinistra), Compasso d'Oro 2004, prodotta da Horm, e il calice (a destra) disegnato per la collezione Corolle d'Autore Rex, voluta da Electrolux

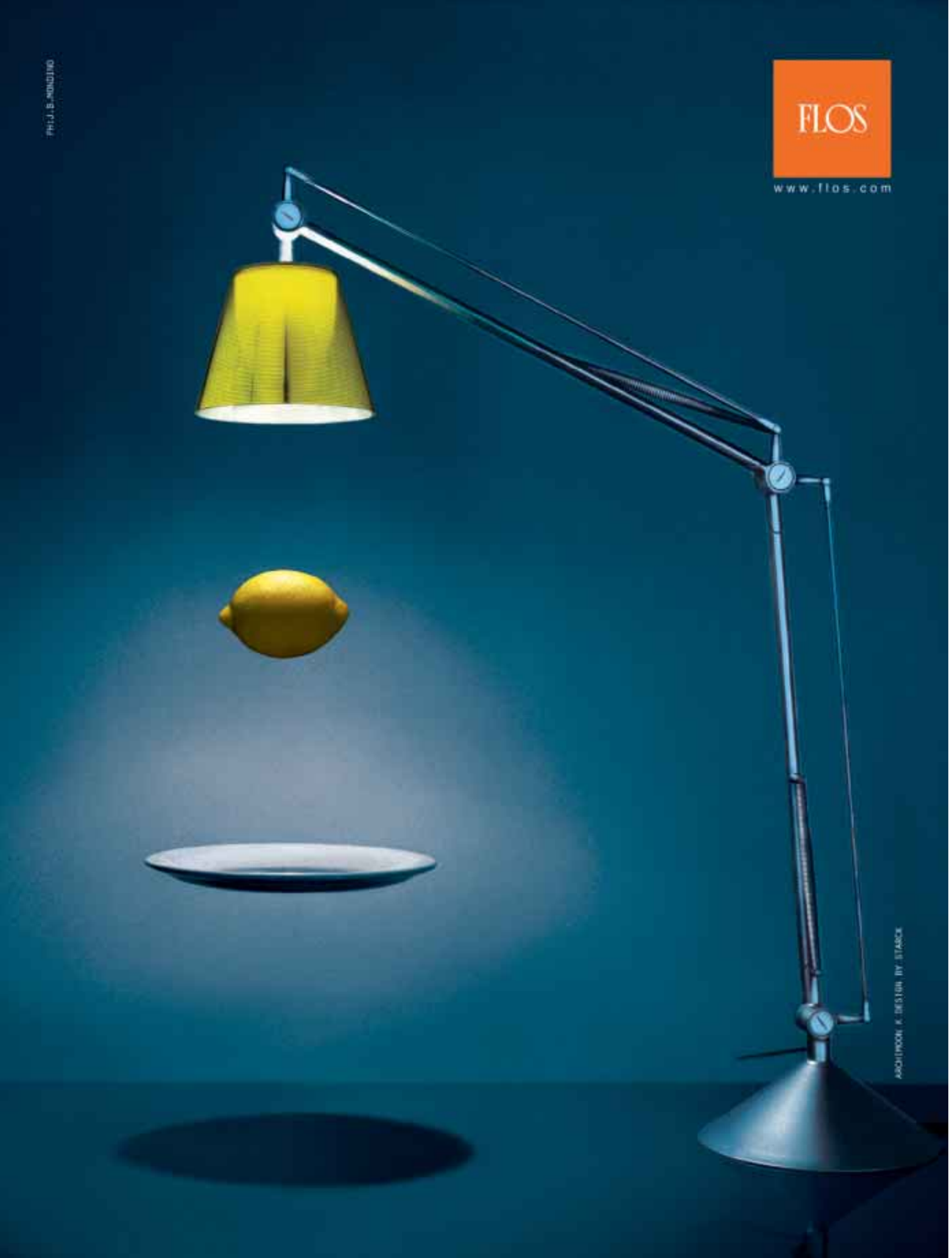
■ The itinerant exhibition will present products designed by Ito for Italian manufacturers such as the Ripples bench (shown left), Compasso d'Oro 2004, produced by Horm, and the glass (shown right) designed for the Corolle d'Autore Rex collection, commissioned by Electrolux



TOYO ITO made IN ITALY

Per ulteriori informazioni sulla mostra, le sue tappe ed eventuali prestiti, contattare:
For further information on the exhibition and future dates, contact:

Erica Marson
info@abacoarchitettura.org



domus 876

Dicembre/December 2004. Sommario/Contents:

01 Calendario Calendar A cura di/Edited by Laura Bossi, Elena Sommariva

14 Ettore Sottsass. Foto dal finestrino Pictures from a window

16 Steven Holl. La rivincita delle periferie Voice of the Suburbs? Riflessioni sulla vittoria di George W. Bush: periferie versus città? Some reflections on George W. Bush's re-election: suburbs vs urban centres?

18 SANAA. 21th Century Museum of Contemporary Art L'ultimo progetto di Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa altera la tradizionale organizzazione di un museo, sacrificando la monumentalità in favore di una forte integrazione nel contesto urbano Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa's latest project alters the museum's conventional spatial organisation, sacrificing monumentality for the sake of a strong integration with its surrounding urban context. A cura di/Edited by Joseph Grima. Fotografia di/Photography by Walter Niedermayr

46 Giancarlo De Carlo. Gli spiriti di Milano The spirits of Milan Un intervento a favore della città An appeal in favour of Milan

48 Sulla Scala About the Scala Il Teatro alla Scala di Milano riapre dopo tre anni di cantieri e polemiche. *Domus* fa il punto sulle procedure e sui risultati della ristrutturazione e intervista Mario Botta, autore del progetto Milan's La Scala Theatre reopens after three years of construction and controversy. *Domus* clarifies the procedures and results of the restoration and interviews the project's architect, Mario Botta. Testi di/Texts by John Foot, Angela Frucci. Fotografia di/Photography by Lelli&Masotti.
A cura di/Edited by Loredana Mascheroni, Elena Sommariva

64 Gillo Dorfles. Il museo tra storia e architettura The museum as history and architecture Teatri e musei sono gli unici edifici contemporanei ad avere un'impronta di perennità Theatres and museums are the only contemporary buildings with an impression of everlastingness

66 Pierre Boulez, Frank Gehry, Paul Holdengräber. Nell'orecchio di chi ascolta In the ear of the beholder Un compositore/direttore d'orchestra, un architetto e un critico dialogano di musica e architettura e della loro interazione con il pubblico A composer/conductor, an architect and a critic talk about music, architecture and their interction with people. A cura di/Edited by Karen Marta, Laura Bossi

72 Max Neuhaus. Modellare il suono Shaping sound Le opere di arte non-visiva di Neuhaus hanno aperto all'uso del suono i territori dell'arte contemporanea Neuhaus's non-visual works of art have opened up the territory of contemporary art to the use of sound. Testo di/Text by Yehuda Safran. Fotografia di/Photography by Francesco Jodice

78 Bruno Latour. Politica del tempo, politica dello spazio Politics of time, politics of space Tutto è diventato contemporaneo. È giunto il tempo mostruoso della coabitazione Everything has become contemporary. The time of cohabitation is here

80 Interview: Karlheinz Stockhausen Hans Ulrich Obrist intervista il più innovativo compositore tedesco del dopoguerra
Hans Ulrich Obrist interviews Karlheinz Stockhausen, the most innovative and influential German composer of the postwar era.
A cura di/Edited by Thomas Boutoux, Laura Bossi. Fotografia di/Photography by Roberto Masotti

84 D.H. Damien Hirst a Napoli. È fantastico essere vivi Damien Hirst in Naples. It's great to be alive Personale al Museo Archeologico Hirst's solo show at the Museo Archeologico in Naples. Testo di/Text by Caroline Corbetta. Fotografia di/Photography by Pino Guidolotti

92 Steven Holl. Otto torri e un anello volante Eight towers and a flying ring Ai bordi delle mura storiche di Pechino, l'architetto americano sta realizzando una "città nella città" formata da otto torri collegate da un anello volante di spazi pubblici Outside Beijing's historic walls, Steven Holl is building a "city within a city" complete with a flying ring of public spaces. A cura di/Edited by Rita Capezzuto

102 Simon Heijdens. Biografia degli oggetti Biography of objects Il giovane designer olandese, studioso di cinema, ne applica le tecniche alla progettazione degli oggetti d'uso The young Dutch designer applies the techniques acquired in his study of cinema to the design of everyday objects. A cura di/Edited by Francesca Picchi. Testo di/Text by Marco Belpoliti. Fotografia/Photography by Ramak Fazel

111 Post-it: Libri Books A cura di/Edited by Gianmario Andreani

120 Rassegna: Esterni Outdoors A cura di/Edited by Maria Cristina Tommasini

134 Panorama

137 El Topo: Paola Pivi A cura di/Edited by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e/and Ali Subotnick (Wrong Gallery)

domus

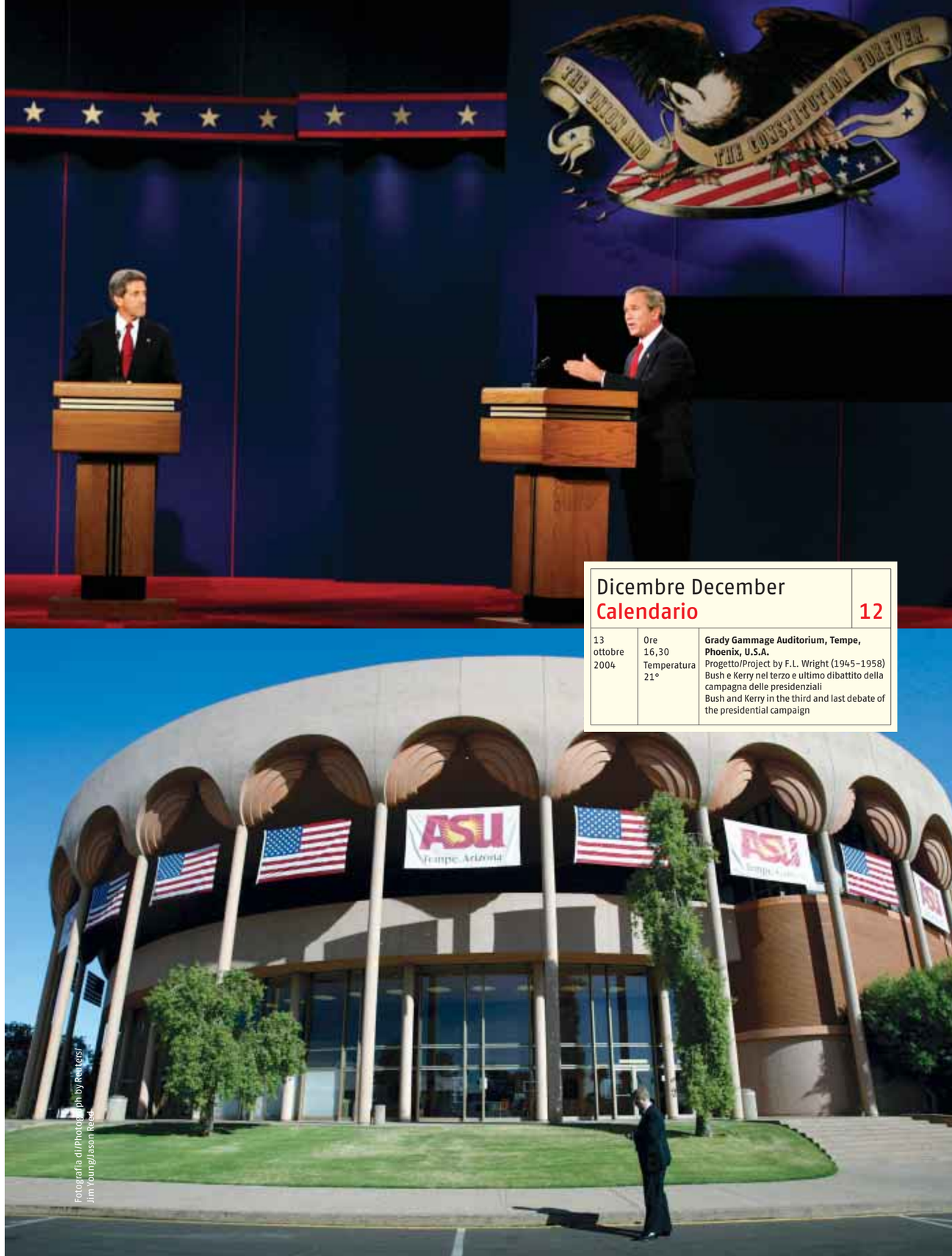
rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti/review founded in 1928 by Gio Ponti

Direttore/Editor Stefano Boeri **Creative director** Mario Piazza **Inviato speciale/Special correspondent** Hans Ulrich Obrist
Art director Giuseppe Basile **Redazione/Editorial staff** Maria Cristina Tommasini (caporedattore), Loredana Mascheroni (vicecaporedattore), Laura Bossi, Rita Capezzuto, Francesca Picchi
Libri/Books Gianmario Andreani **Website** Luigi Spinelli, Elena Sommariva **Staff grafico/Graphics** Fabio Grazioli, Antonio Talarico
Segreteria/Administration Valeria Bonafé, Marina Conti, Isabella Di Nunno, Miranda Giardino di Lollo (responsabile)
Consulente editoriale/Editorial consultant Stefano Casciani
Collaboratori alla direzione/Consultants to the editor Joseph Grima, Karen Marta, Kayoko Ota, Matteo Poli, Mirko Zardini
Redazione tel. +39 02 824721, fax +39 02 82472386, e-mail: redazione@domusweb.it – **Traduttori/Translations** Antony Bowden, Paolo Cecchetto, Barbara Fisher, Anna Clara Ippolito, Annabel Little, Dario Moretti, Sonia Rocchi, Rodney Stringer, Wendy Wheatley
Si ringraziano/With thanks to: Ivan Carvalho, Giorgio Ciarallo, Caterina Majocchi
Titolare del trattamento dei dati personali raccolti nelle banche dati di uso redazionale è Editoriale Domus S.p.A. Gli interessati potranno esercitare i diritti previsti dal D.Lgs. 196/2003 in materia di protezione dei dati personali, telefonando al n. 02 82472459.
e-mail: responsabiledati@edidomus.it
Editoriale Domus S.p.A. Via Gianni Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), tel. +39 02 824721, fax +39 02 57500132,
e-mail: editorialedomus@edidomus.it **Editore/Publisher** Maria Giovanna Mazzocchi Bordone **Direzione commerciale/Marketing director** Paolo Ratti
Pubblicità tel. +39 02 82472472, fax +39 02 82472385, e-mail: pubblicita@edidomus.it **Direzione generale pubblicità/Advertising director** Gabriele Viganò **Direzione vendite/Sales director** Giuseppe Gismondi **Promozione/Promotion** Sabrina Dordoni
Estratti/Reprints Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti a/Minimum 1000 copies of each article may be ordered from: tel. +39 02 82472472, fax +39 02 82472385, e-mail: dordoni@edidomus.it
Agenti regionali per la pubblicità nazionale Piemonte/Valle d'Aosta: InMedia, C.so Galileo Ferraris 138 – 10129 Torino, tel. 011 5682390, fax 011 5683076 ■ Liguria: Promospazio, Via Trento 43/2 – 16145 Genova: Alessandro Monti, tel. 010 3622525, fax 010 316358 ■ Veneto, Friuli V.G. e Trentino-Alto Adige: Agenzie: Undersail S.r.l., vicolo Ognissanti 9 – 37123 Verona, tel. 045 8000647, fax 045 8043366 Clienti: Tiziana Maranzana, C.so Milano 43 – 35139 Padova, tel. 049 660308, fax 049 656050 ■ Emilia Romagna: Massimo Verni, via Matteucci 20/2 - 40137 Bologna, tel. 051 345369-347461 ■ Toscana: Promomedia, via Buonvicini 21 - 50132 Firenze, tel. 055 573968-580455 ■ Marche: Susanna Sanchioni, via Trento 7 - 60124 Ancona, tel 071 2075396 ■ Lazio, Campania: Interspazi, via Giano Parrasio 23 - 00152 Roma, tel. 06 5806368 ■ Umbria: Zupicich & Associati, via Vermiglioli 16 - 06123 Perugia, tel. 075 5738714, fax 075 5725268 ■ Sicilia: MPM, via Notarbartolo 4 - 90141 Palermo, tel. 091 6252045, fax 091 6254987 ■ Sardegna: Giampiero Apeddu, viale Marconi 81 - 09131 Cagliari, tel. 070 43491
Servizio abbonamenti/Subscriptions Numero verde 800-001199 da lunedì a venerdì dalle 9.00 alle 21.00, sabato dalle 9.00 alle 17.30, fax +39 02 82472383, e-mail: uf.abbonamenti@edidomus.it – Foreign Subscriptions Dept. tel. +39 02 82472276, e-mail: subscriptions@edidomus.it **Ufficio vendite Italia** tel. 039 838288, fax 039 838286, e-mail: uf.vendite@edidomus.it –
Un numero € 8,50. Fascicoli arretrati: € 12,50. Modalità di pagamento: contrassegno (contributo spese di spedizione € 1,95).
Carta di credito: (American Express, CartaSì, Diners, Visa), versamento sul c/c postale n. 668202 intestato a Editoriale Domus SpA, Via G. Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), indicando sulla causale i numeri di DOMUS desiderati. Si prega di accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie. Ai sensi del D.Lgs. 196/2003, si informa che il Servizio abbonamenti e vendite copie arretrate Italia è gestito da Televoice S.p.A., Via Mentana 17/A – Monza (MI), tel. 0392321071, responsabile del trattamento dei dati personali. A tale soggetto gli interessati potranno rivolgersi per esercitare i diritti previsti dall'art. 7 del D.Lgs. 196/2003. I dati saranno oggetto di trattamento prevalentemente informatico ai soli fini della corretta gestione dell'ordine e di tutti gli obblighi che ne conseguono.
Foreign Sales tel. +39 02 82472529, fax +39 02 82472590, e-mail: sales@edidomus.it Back issues: € 12,50 (Postal charges not included).
Payment method: by credit card American Express, Diners, Mastercard, Visa, bank transfer on San Paolo IMI S.p.A. Corsico branch (Milan).
IBAN IT42R 01025 33031 100000002749, Swift Code IBSP ITTM.

© Copyright Editoriale Domus S.p.A. Milano

Associato all'U.S.P.I. (Unione stampa Periodica Italiana)
Direttore responsabile: Maria Giovanna Mazzocchi Bordone
Registrazione del Tribunale di Milano n.125 del 14/8/1948. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'editore **Distribuzione Italia/Distribution Italy** A&G Marco, via Fortezza 27, 20126 Milano Associata ADN
Distribuzione internazionale/Sole agent for distribution AIE - Agenzia Italiana di Esportazione S.p.A., Via Manzoni 12 – 20089 Rozzano (MI) tel. +39 02 5753911, fax +39 02 57512606 **Fotolito/Prepress** Editoriale Domus **Stampa/Printers** BSZ, Mazzo di Rho (MI). In questo numero la pubblicità non supera il 45%. Il materiale inviato in redazione, salvo accordi specifici, non verrà restituito.

www.domusweb.it



Fotografia di/Photograph by Reuters/Jim Young/Jason Reed

Dicembre December
Calendario 12

13 ottobre 2004	Ore 16,30 Temperatura 21°	**Grady Gammage Auditorium, Tempe, Phoenix, U.S.A.** Progetto/Project by F.L. Wright (1945-1958) Bush e Kerry nel terzo e ultimo dibattito della campagna delle presidenziali Bush and Kerry in the third and last debate of the presidential campaign

1

Riehen
Svizzera/Switzerland
ArchiSculptures

Fino a/Until 30.1.2005
Beyeler Foundation, Baselstrasse 101
Riehen, Basel
T +41-061-6459700
www.beyeler.com

"La vera architettura è scultura": questa sentenza pronunciata da Constantin Brancusi non lascia spazio ad ambiguità. Ed è anche il filo conduttore della mostra "ArchiSculptures" curata da Markus Brüderlin presso la Fondazione Beyeler di Basilea. Attraverso un percorso espositivo punteggiato da plastici, disegni e dipinti, il progetto curatoriale cerca di mettere in evidenza come la storia dell'architettura del Novecento possa essere esaminata tenendo in considerazione il valore scultoreo del manufatto costruito o disegnato. Viceversa la scultura può essere riletta sotto una luce nuova, scegliendo come elemento di comparazione l'architettura. Il percorso prende l'avvio dalle magnifiche utopie di Etienne-Louis Boullée – in mostra il *Cenotafio per Isaac Newton* del 1784 – per arrivare alle contaminazioni tra architettura e scultura di autori contemporanei come Isozaki, Gehry, Nouvel, Hadid. *L.B.*

"Real architecture is sculpture." This proclamation from Constantin Brancusi leaves no space for ambiguity. It is also the theme behind the exhibition "ArchiSculptures" curated by Markus Brüderlin at the Beyeler Foundation in Basel. With a display of models, drawings and paintings, the exhibition shows how the history of twentieth-century architecture can be examined taking into consideration the sculptural value of the drawn or built work. Sculpture can be looked at under a new light, taking architecture as the element for comparison. The exhibition begins with the magnificent utopias of Etienne-Louis Boullée – on display the *Cenotaph for Isaac Newton* from 1784 – and leads up to contaminations between architecture and sculpture by contemporary designers such as Isozaki, Gehry, Nouvel and Hadid. *L.B.*

Paris – Francia/France
Extreme design competition

Scadenza iscrizione/
Registration deadline 25.1.2005
Scadenza consegna/
Submission deadline 13.6.2005
www.uia2005istanbul.org

Nell'ambito del suo XII congresso – che si terrà dal 3 al 7 luglio 2005 a Istanbul, Turchia – l'Unione Internazione degli Architetti promuove un concorso di progettazione riservato agli studenti delle facoltà di architettura. Il tema da affrontare è la progettazione di "spazi in condizioni estreme e straordinarie". Il concorso "Extreme" rientra nelle iniziative dell'UNESCO, che assegnerà un premio speciale del valore di 7.000 $. Per informazioni, rivolgersi a Mimarlar Odasi Genel Merkesi:
info@mimarlarodasi.org.tr;
aerim@mimarlarodasi.org.tr;
www.uia2005istanbul.org

To coincide with its XII congress – to be held July 3-7, 2005 at Istanbul in Turkey – the International Union of Architects (UIA) is launching a design competition aimed at students from schools of architecture. The subject of the competition is the design of "spaces in extreme or extraordinary conditions". The "Extreme" competition is part of an initiative by UNESCO, which will award a special prize of $7,000. For information, contact Mimarlar Odasi Genel Merkesi:
info@mimarlarodasi.org.tr;
aerim@mimarlarodasi.org.tr;
www.uia2005istanbul.org

Montréal – Canada
Les années 60: Montréal voit grand

Fino a/Until 11.9.2005
CCA, rue Baile 1920
T +1-514-9397026
www.cca.qc.ca

Nel corso degli anni Sessanta, Montréal andò incontro a profondi cambiamenti urbanistici, assumendo così lo status di metropoli. Curata da André Lortie, la mostra "Les années 60: Montréal voit grand" ricostruisce fasi e vicende di questo processo di trasformazione attraverso reportage fotografici, pubblicazioni e articoli, tavole e plastici dei grandi progetti che interessarono in quegli anni la capitale del Quebec. In parallelo, il CCA presenta fino al 13 febbraio la mostra "Site spécifique_ Montréal 04: 16 photographies d'Olivo Barbieri": istantanee panoramiche che il fotografo italiano ha scattato sorvolando il paesaggio urbano a bordo di un elicottero. *L.B.*

During the 1960s, Montréal underwent profound urban change on the way to becoming a major city. Curated by André Lortie, the exhibition "Les années 60: Montréal voit grand" reconstructs the chapters and events that made up this process of transformation with photographic reportage, publications and articles as well as drawings and models illustrating the major projects that interested the capital of Quebec at the time. Running in parallel at the CCA until February 13 is the exhibition "Site spécifique_ Montréal 04: 16 photographies d'Olivo Barbieri" offering panoramic shots that the Italian photographer took surveying the urban landscape from a helicopter. *L.B.*

Napoli – Italia/Italy
Julian Schnabel

Fino a/Until 16.1.2005
Mostra d'Oltremare, Padiglione America Latina, piazzale Tecchio
T +39-081-4976128

Grandi tele a colori forti nelle quali file di piatti in ceramica affondano in un piano di argilla plastica: l'opera di Julian Schnabel – in mostra a Napoli fino a metà gennaio 2005 – utilizza la materia come elemento di forte impatto visivo, informando le superfici bidimensionali come se fossero bassorilievi. Artista e cineasta, Schnabel (New York, 1951) ha diretto nel 1996 *Basquiat*, biografia cinematografica dell'artista americano e fedele fotografia del panorama artistico della New York degli anni Ottanta, e nel 2000 *Before Night Falls*, un film dedicato al poeta e scrittore cubano Reinaldo Arenas. La mostra "Julian Schnabel" è curata da Eduardo Cicelyn. *L.B.*

Large canvases with strong colours in which lines of ceramic plates sink into a surface of plastic clay represent the work of Julian Schnabel, whose show in Naples runs until the middle of January 2005. He uses materials to create a strong visual impact, working with two dimensional surfaces as if they were bas-reliefs. Artist and filmmaker Schnabel (New York, 1951) directed *Basquiat* in 1996, a cinematic biography of the American artist and faithful portrait of the New York art scene during the 1980s. In 2000, he shot *Before Night Falls*, a film dedicated to Cuban writer and poet, Reinaldo Arenas. The exhibition "Julian Schnabel" has been curated by Eduardo Cicelyn. *L.B.*

Sydney – Australia
Glenn Murcutt International Architecture Master Class

10.7.2005-24.7.2005
Architecture Foundation Australia
www.ozetecture.org
info@ozetecture.org

L'Architecture Foundation Australia, un'associazione culturale non profit, indice per l'estate 2005 la quinta edizione del "Glenn Murcutt International Architecture Master Class". Si tratta di un corso di due settimane guidato dal premio Pritzker Glenn Murcutt con la collaborazione di Richard Leplastrier, che collaborò con Jørn Utzon al progetto della Sydney Opera House, Peter Stuchbury e Lindsay Johnston. Informazioni e modulo di iscrizione sono disponibili sul sito: www.ozetecture.org

The Architecture Foundation Australia, a non-profit cultural association, will hold the fifth edition of the "Glenn Murcutt International Architecture Master Class" in the summer of 2005. The two-week course will be led by Pritzker Prize winner Glenn Murcutt along with the help of Peter Stuchbury, Lindsay Johnston and Richard Leplastrier, who worked with Jørn Utzon on the design of the Sydney Opera House. Further information and application forms available at www.ozetecture.org

Milano – Italia/Italy
Autobiografia di una galleria
A gallery autobiography

Da Joseph Beuys a David Hockney, da Anselm Kiefer a Giulio Paolini. Negli ultimi quarant'anni, non c'è nome dell'arte contemporanea che non abbia fatto tappa nelle sale di una piccola galleria milanese, lo Studio Marconi. Dalla prima vernice, che l'11 novembre del 1965 vedeva protagonisti quattro giovani artisti italiani (Valerio Adami, Lucio Del Pezzo, Mario Schifano ed Emilio Tadini), Giorgio Marconi non ha mai smesso di scoprire e promuovere l'arte contemporanea consacrando il proprio spazio in via Tadino come uno dei punti di riferimento imprescindibili nel panorama internazionale. Ora che i piani della galleria sono diventati quattro e i metri quadrati della superficie sono arrivati a 1.000, l'ex "Studio Marconi" (che dal 1992 è diventata la Galleria Giò Marconi, gestita insieme da Giorgio e dal figlio Giò) ha deciso di raccontare la propria storia con una retrospettiva (1965-1992). Ma continua a guardare anche al futuro, affiancando una fondazione alla galleria. *E.S.*

From Joseph Beuys and David Hockney to Anselm Kiefer and Giulio Paolini, in the last forty years there is no name in contemporary art that hasn't been on display at the small Studio Marconi gallery in Milan. Ever since the first private viewing on November 11, 1965, which featured four young Italian artists (Valerio Adami, Lucio Del Pezzo, Mario Schifano and Emilio Tadini), Giorgio Marconi has not ceased to discover, promote and launch contemporary art, thus making his gallery in via Tadino an undeniable reference point at the international level. The gallery now has four floors that cover 1,000 square metres and what began as "Studio Marconi", becoming Galleria Giò Marconi in 1992, run by Giorgio and his son Giò, will now be telling its own story with its first retrospective exhibition (1965-1992). It continues however to look to the future and has now become a gallery foundation. *E.S.*

Lo Studio Marconi 1965/1992
Fino a/Until 22.1.2005
Fondazione Marconi, via Tadino 15
T +39-02-29419232
www.fondazionemarconi.org

Per gentile concessione/Courtesy Studio Marconi, Milano

Andrew Hunt
La repubblica delle banane. Una lettera da Londra
Banana republic. A letter from London

Così diversa dallo spazio urbano che nel 1990 fu il palcoscenico di violente mobilitazioni contro la *poll tax*, si può affermare che la piazza londinese di Trafalgar Square sia cambiata a tal punto da essere diventata irriconoscibile, e che il concetto di "protesta popolare" in Gran Bretagna abbia recentemente vissuto un inaspettato rovesciamento di ruoli. La reazione ad una recente legge contro la caccia ha visto, infatti, i conservatori scendere in strada nella vicina Parliament Square. Un fatto che, nella realtà politica di questa zona, ha certamente rappresentato una rivoluzione psicologica.

Con la recente pedonalizzazione del lato nord di Trafalgar Square, e il conseguente ampliamento dello spazio pubblico, numerosi eventi culturali sono stati favoriti. Come il progetto *Fourth Plinth* – una serie di interventi scultorei sulla piattaforma vuota nell'angolo nord-ovest della piazza – e ultimamente, con il sostegno della Greater London Authority del sindaco Ken Livingstone, una proiezione pubblica del film *La corazzata Potëmkin* di Eisenstein (1925), completata da una nuova colonna sonora eseguita dai Pet Shop Boys. Da un certo punto di vista, questa liberalizzazione e appropriazione di operazioni di tipo culturale potrebbero essere interpretate come un modo per controllare e diluire queste ultime, anche quando si oppongono all'architettura imperialista e alla storia coloniale del contesto urbano.

In ottobre, tuttavia, un intervento inatteso ha giocato intelligentemente su questi sospetti. A Doug Fishbone sono bastate solo tre ore per mettere insieme, alle due di notte del 5 ottobre, la sua installazione *30.000 bananas*, utilizzando le banane offerte da Banana Group, l'azienda che ne promuove la diffusione in Gran Bretagna. Per mezzo di una sorta di cupola riecheggiante l'architettura del tetto del museo, l'opera era collocata nell'area pedonale davanti alla National Gallery e, grazie all'aiuto di un servizio di sorveglianza, è rimasta intatta fino alle tre del pomeriggio. Nella sua forma compiuta, l'esistenza di *30.000 bananas* si è protratta solo per dieci ore; dopo di che i passanti sono stati invitati a prendere le banane per il proprio uso personale – fino alla sparizione di ogni singolo frutto.

L'opera è stata commissionata da Man in the Holocene, un progetto culturale elaborato da Tom Morton e da Catharine Patha che si sviluppa in un arco cronologico piuttosto lungo (dall'11 settembre 2004 al 30 ottobre 2005) esplorando tematiche come la concezione del futuro e ispirandosi all'Olocene, il periodo che seguì l'ultima glaciazione e che stiamo ancora vivendo. Il progetto temporale di Fishbone, in origine, era stato pianificato per un'area nella parte orientale di Londra e doveva essere costituito da 10.000 banane, ma in un miscuglio di precisa programmazione e felice casualità si è ritrovato, invece, in una forma più ampia al centro della città.

In un certo senso, l'installazione *30.000 bananas* ha rivelato un duplice significato politico. Da una parte, consisteva nella sua capacità di apparire leggera e quasi scherzosa: la reazione istintiva della maggior parte delle persone rifletteva invece confusione, gesti di collera; oppure una risposta positiva ad un'offerta gratuita di cibo. In questo senso, ha dimostrato una certa affinità con il lavoro di autori come Felix Gonzales-Torres – i suoi manifesti, collocati a terra, che si dematerializzano lentamente, scomparendo in un processo scultoreo all'inverso. O le sue sculture fatte di dolci, una delle quali presenta l'esatto peso del suo compagno defunto e che i visitatori possono portarsi via e mangiare.

Il discorso politico che si rispecchia tra Gonzales-Torres e Fishbone appare nel testo di illustrazione dell'opera di ciascuno dei due autori: l'ex compagno del primo è morto di AIDS, mentre *30.000 bananas* racconta a modo suo la storia del commercio bananiero istituito dagli Stati Uniti nell'Ottocento, insieme alle conseguenti, vergognose, condizioni dei lavoratori imposte grazie ai regimi politici di paesi sudamericani come Ecuador e Guatemala. È interessante osservare che Fishbone ha presentato la sua installazione due volte in Ecuador – il principale esportatore mondiale di banane – una volta in Polonia e una volta a New York, prima di arrivare a Londra. Sostiene l'autore che gli interessa il modo attraverso il quale il suo lavoro richiama la memoria dei mucchi di lingotti d'oro depositati nelle banche centrali dell'Occidente, "come simbolo delle ricchezze naturali del terzo mondo".

Si potrebbe dire che la profonda discrepanza, che esiste tra una lettura economica dell'opera e l'ambivalenza del suo contenitore nel contesto britannico, ne ha rappresentato l'essenza più sincera. La straordinaria potenza della 'scultura' di Fishbone – la forza con la quale si contrapponeva ai monumenti circostanti e al grigio cielo inglese – era esplicita tanto nel suo potenziale di rappresentazione e di critica dell'etica delle autorità, che permettono eventi di questo tipo, quanto nella confusione, nell'allegria provocatoria e nell'inatteso mistero che ha creato nel pubblico, testimone della sua effimera esistenza.
Andrew Hunt, critico d'arte, abita a Londra

A far cry from the context of the poll tax riots of 1990, it's fair to say Trafalgar Square has changed beyond recognition, and protest in the UK has recently seen an unlikely role reversal. Reaction to a recent anti-hunting bill has included protests by conservatives down the road at the nearby Parliament Square, a fact that represents a psychological shift in the political reality of the area.
With the recent pedestrianisation of the north side of the square, a number of cultural events have been facilitated within the newly extended public space. These have included the *Fourth Plinth* project – a series of sculptural interventions on the vacant platform in the square's northwest corner – and more recently, with the help of mayor Ken Livingstone's Greater London Authority, a public showing of Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925) complete with a new score by The Pet Shop Boys. In one respect, this liberalisation and appropriation of events could be seen to control and dilute them even when set against the context of the square's imperialist architecture and colonial history.

Yet one unexpected intervention in October played cleverly with these suspicions. It took Doug Fishbone just three hours to assemble his work *30,000 Bananas* at 2am on October 5 from fruit donated by The Banana Group who promote the fruit in the UK. The dome-like work was situated on the pedestrianised area in front of the National Gallery, echoing the architecture of the institution's roof, and stood unhindered with the aid of guards until 3pm in the afternoon. The work's duration in its full form lasted only ten hours – after which passers-by were invited to take the fruit for their own use until every single banana had vanished.

The work was commissioned by Man in the Holocene, Tom Morton and Catharine Patha's project and curatorial concept that is running for a longer period (from 11 September 2004 to 30 October 2005). It is concerned with ideas of the future and based on the Holocene, the period subsequent to the last Ice Age and one that we are currently still living through. Fishbone's own temporal project was originally planned for a location in East London and was set to consist of 10,000 bananas, yet through a mixture of precise planning and pure serendipity, the work found itself in an enlarged form in Central London.

In one sense Fishbone's work has a two-sided political edge. This resides in its ability to appear light and almost nonsensical – most people's reaction to the work reflected confusion, anger, or a positive response at being given free food. In this sense, the work plays with the œuvre of artists such as Felix Gonzales-Torres; of floor-based posters that slowly dematerialise, disappearing in a reverse sculptural process, or works such as Gonzales-Torres's boiled sweet sculptures, one of which is the exact weight of the artist's dead lover that visitors can take away and eat. The political edge reflected between Gonzales-Torres and Fishbone is in the subtext of each artist's work – the former artist's lover died of the AIDS virus - while *30,000 Bananas* speaks of the history of the banana trade created by the US in the 19th century, together with the subsequent unspeakable conditions created for workers through political regimes in Latin American countries such as Ecuador and Guatemala. It's interesting to note that Fishbone has presented the work twice in Ecuador – the world's leading banana exporter – once in Poland and once in New York before it came to London. Fishbone has been quoted as saying that he is interested in the way that the work recalls heaps of gold bars in Western central banks "symbolising the developing world's natural wealth."

One could say that the massive discrepancy that exists between this economic reading of the work and the ambivalence of its recipients within the context of the British incarnation of *30,000 Bananas* represented the real essence of the project in its latest form. The overwhelming power of Fishbone's sculpture – bright as it was against the surrounding monuments and grey English sky – was manifest as much in its potential to represent and critique the ethos of the authorities that facilitate such events as it was in the confusion, provocative joy and unexpected mystery that it created among the people that witnessed its brief existence.
Andrew Hunt is a London-based art critic

Per gentile concessione/Courtesy Man in Holocene Gallery, London

Stockholm – Svezia/Sweden

Non solo abiti: quando la moda incontra l'arte
Not just clothes: when fashion meets art

Divisi da levigate pareti nere con iscrizioni a tinte vivaci che indicano i nomi dei partecipanti, in "Fashination" gli spazi riservati ad artisti e stilisti assomigliano a degli incroci tra quadrerie e showroom, vetrine e *black-box*. Dopo la suggestione del titolo, anche al primo impatto visivo la mostra si presenta come il risultato di una calcolata contaminazione tra allestimento museale e presentazione commerciale.

Così se un'intersezione a livello formale tra i codici dell'arte e quelli della moda appare inizialmente come il fulcro della mostra, spingendosi lungo il percorso espositivo si incontrano, invece, creazioni realizzate da stilisti ed opere d'arte firmate da autori, nelle quali le reciproche influenze sono prevalentemente concettuali.

Le uniche immagini difficili da contestualizzare sono quelle prodotte dai fotografi che passano da un ambito all'altro con estrema fluidità aggiustando il proprio lavoro in relazione al contesto. Come il duo formato da Inez van Lamsweerde e Vinoodh Matadin, o Martina Hoogland Ivanow, che creano immagini "su misura" per servizi commissionati da riviste o da note case di moda e altre, autonome, per collezionisti d'arte. Ma ci sono fotografie come quelle delle campagne pubblicitarie di Sisley e Versace, scattate rispettivamente da Terry Richardson e Steven Meisel, che travalicano l'ambito entro il quale erano state inizialmente prodotte perché fanno molto di più che mostrare dei vestiti: ritraggono dinamiche sociali ed individuali con una lucidità critica che solitamente appartiene alle pratiche artistiche.

Viceversa, artisti come Lars Nilsson e Yinka Shonibare – rispettivamente in mostra con un'intrigante installazione fatta di manichini dal sapore feticistico e con un video commissionato per l'occasione che inscena l'assassinio del settecentesco re svedese, Gustavo III, durante un ballo in maschera all'Opera di Stoccolma – trovano nelle valenze sociali e culturali della moda uno strumento paradigmatico di analisi del reale. E ancora, stilisti d'avanguardia del calibro di Alexander McQueen o Viktor & Rolf concepiscono gli abiti e le loro presentazioni con modalità che sono dichiaratamente ispirate alla visionarietà simbolica dell'arte; per esempio, gli abiti realizzati dal duo belga con tessuto blu ad effetto *chroma-key* sui quali, in passerella, vengono proiettate immagini di vario genere.

L'interesse reciproco tra i due ambiti – l'inclinazione dell'arte per la moda, per la capacità di quest'ultima di agire all'interno della vita reale e, viceversa, quella della moda per la libertà dell'arte da vincoli funzionali – è un dato di fatto ampiamente documentato dalla mostra che, pertanto, scarta ibridazioni forzate, come artisti che disegnano per la moda (un esempio su tutti: Murakami e le sue borse per Louis Vuitton) o stilisti che ambiscono allo status di artisti (come si è visto nella famigerata Biennale Arte/Moda allestita a Firenze nel 1996).

Le uniche forzature della mostra sono rappresentate da Bless (il cui eterogeneo curriculum compilatosi tra boutique e musei spiega la pseudo-artistica installazione con la quale hanno scelto di presentare i loro vestiti) e da Hussein Chalayan, che non si è accontentato di presentare le sue celebrali e celebrate *mises*, ma ha voluto cimentarsi anche con un "video d'arte".

Queste scelte, però, non intaccano la qualità della mostra che sta nell'aver lavorato sull'approccio concettuale, e reciprocamente ispirato, che accomuna le due discipline. La maggior parte dell'arte e della moda selezionata dai curatori di "Fashination" condivide un impulso – sia nel senso di un'adesione incondizionata che, al contrario, di un atteggiamento critico – verso la bellezza ed il *glamour*, anche nelle loro derive più estreme e decadenti. Due categorie che molti artisti hanno dismesso in quanto elitari e feticistici strumenti di potere sociale, impegnandosi, piuttosto, a rendere il proprio discorso accessibile al numero più alto possibile di persone, favorendo la componente processuale dell'opera a scapito di quella visuale; realizzando un'arte che si dichiara accessibile, sociale, addirittura etica, ma che alla fine lascia spesso il grande pubblico perplesso. Questo processo è ancora in atto e il dibattito è aperto.

Intanto la moda (anche nelle sue espressioni poco accessibili come l'*haute-couture* o ricerche praticamente importabili, ma intellettualmente ineccepibili, come quella di Anne Valerie Ash che modella le sue creazioni sul corpo di una bambina e successivamente le dilata in varie taglie adulte; o ancora le calzature disfunzionali di Benoît Méléard) continua ad alimentare nelle moltitudini un forte desiderio, fatalmente sublimato nella sola fruizione visiva attraverso le pagine delle riviste di moda o i filmati delle sfilate.

Così come il lavoro degli artisti selezionati da Salka Hallström Bornold, Lars Nilsson, Lars Nittve e Magnus af Petersen, curatori di "Fashination", che fondandosi su una dimensione estetica riesce ad evitare la banalità dell'esperienza diretta del reale ed incita i processi immaginativi del pubblico. In sintesi, si tratta di un'arte dal forte potenziale politico.

Caroline Corbetta, critico d'arte, abita a Milano

Divided by polished black walls with brightly coloured inscriptions indicating the names of participants, the "Fashination" show allocates spaces to artists and fashion designers that look like a mix of picture galleries and showrooms together with showcases and black boxes. As one would expect from its evocative title, the show's first visual impact is that of a calculated mixture of museum design and commercial swagger.

At first glance, the exhibition seems to be hinged on an intersection of form between the codes of art and fashion. As you move through it, however, you find creations by fashion designers and original works of art in which the reciprocal influences are for the most part conceptual.

The only images difficult to place are those produced by the photographers, who leap from one milieu to the other with the greatest of ease while adjusting to each different context. Examples are the work of the duo formed by Inez van Lamsweerde and Vinoodh Matadin or by Martina Hoogland Ivanow, who create 'tailored' images for projects commissioned by magazines and leading fashion houses as well as autonomous pictures for art collectors. But then there are photographs like those from the Sisley and Versace advertising campaigns - done by Terry Richardson and Steven Meisel respectively - which reach beyond their initial milieu because they do a lot more than just show clothes. They portray social and individual dynamics with a critical lucidity usually associated with artistic practices.

Conversely, artists like Lars Nilsson and Yinka Shonibare are represented, respectively, by an intriguing installation composed of mannequins with a fetishistic appearance and by a video commissioned for the occasion staging the assassination of the 18th-century Swedish king Gustav III during a masked ball at the Opera in Stockholm. Both exploit the social and cultural facets of fashion as a paradigmatic means of analysing reality. Avant-garde fashion designers of the calibre of Alexander McQueen or Viktor & Rolf conceive dresses and their presentation in ways overtly inspired by the symbolic vision of art. For example, with the dresses by the Belgian duo seen on the catwalk, a variety of images are projected onto a blue fabric in a chroma key effect.

The mutual interest shown by the two circles – the inclination of art for fashion and for its capacity to act within real life as well as that of fashion for the freedom of art from functional restraints – is an established fact extensively documented by the show. It therefore excludes any of the more strained hybrids, such as artists who design for fashion (suffice to mention Murakami and his handbags for Louis Vuitton) or fashion designers aspiring to the status of artists as witnessed by the notorious Florence Art/Fashion Biennale of 1996.

The only contrived exhibits of this type are those by Bless (whose heterogeneous curriculum of experience in boutiques and museums explains the pseudo-artistic installation chosen to present their clothes) and Hussein Chalayan, who in addition to showing his highbrow and celebrated *mises* also wanted to try his hand at an "art video".

These flaws, however, do not mar the exhibition, which has the merit of having worked on the conceptual and reciprocally inspired mood common to the two disciplines. Most of the art and fashion selected by the curators of "Fashination" shares an urge – denoting unbridled acceptance but also criticism – for beauty and glamour, even at their most extreme and decadent levels. Both camps are avoided by many artists, who see them as elitist and fetishist instruments of social power and who prefer to make their statements accessible to the largest possible number of people, with the accent on the work as a process rather than on its visual side. So these artists produce an art that purports to be accessible, social and even ethical. But in the end it often leaves the general public puzzled. The process is ongoing and the debate is open.

Meanwhile, fashion in its most inaccessible expressions - haute couture or the practically unwearable but intellectually unexceptionable manifestations of Anne Valerie Ash who models her creations on the body of a little girl and subsequently expands them to fit various adult sizes or the dysfunctional footwear by Benoît Méléard - continues to arouse in the multitudes a keen desire inevitably sublimated in visual enjoyment via the fashion magazines and televised shows.

Likewise the work of the artists selected by "Fashination" curators Salka Hallström Bornold, Lars Nilsson, Lars Nittve and Magnus af Petersen is founded on an aesthetic dimension that manages to avoid the banality of a reality directly experienced and to stir the public's imagination. In brief, this is art with a strong political potential.

Caroline Corbetta is an art critic based in Milan

Per gentile concessione/Courtesy Moderna Museet, Stockholm

Fashination
Fino a/Until 23.1.2005
Moderna Museet,
Skeppsholmen
T +46-08-51955200
www.modernamuseet.se

London – Gran Bretagna/Great Britain

Salviati meets London

Fino a/Until 31.1.2005
Vessel Gallery, Kensington Park Avenue n. 114, Notting Hill
T +44-020-77278001
www.salviati.com

"Quando si pensa al vetro soffiato, si pensa automaticamente a vasi, ciotole o recipienti. Apprendisti nel mondo dell'alto artigianato della soffiatura del vetro, come possiamo competere con le incredibili opere che già esistono?". La scommessa di Thomas Heatherwick si sposta allora su un piano diverso: il cristallo diventa strutturale e si modella per diventare una seggiolina formata da tre grandi bolle trasparenti. La sua opera, in mostra alla galleria Vessel di Londra insieme a quelle realizzate da Ross Lovegrove, Amanda Levete di Future Systems e da Jane Dillon, è anche il racconto di come il talento dei maestri vetrai della Salviati ha potuto affascinare quattro esponenti del brit design di avanguardia. *L.B.*

"When you imagine blown glass, you automatically think of vases, dishes and containers. As apprentices in the world of the highly specialised craft of glass blowing, how can we compete with the incredible works that already exist?" Thomas Heatherwick reacts by moving onto another plane where the glass becomes structural and is modelled to become a seat made from three large transparent bubbles. His work, on show at the London Vessel gallery alongside designs by Ross Lovegrove, Amanda Levete (Future Systems) and Jane Dillon, is also the story of how the talented master glass blowers from Salviati were able to captivate four exponents of avant-garde Brit design. *L.B.*

Prato – Italia/Italy

Bertrand Lavier

Fino a/Until 6.2.2005
Centro per l'Arte Contemporanea Pecci
viale della Repubblica 277
T +39-0574-531828
www.centroartepecci.prato.it

"Io per primo ho delle reazioni di fronte alle opere che propongo. Dico spesso che uno dei più precisi strumenti di misura per giudicare le mie opere è la costernazione... che si trasforma poi in un agente scatenante di emozioni e sensazioni". Lavier è sincero nella sua disarmante interpretazione dell'opera d'arte che appare, a volte, come un ripensamento in veste contemporanea della tradizione del *ready-made*, fatto di grandi oggetti completamente rivestiti di pittura acrilica. La mostra di Prato, curata da Daniel Soutif, ne ripercorre la carriera, partendo dai lavori più datati – come la serie *Cabinet de design* (1985-2001) – per arrivare ai più recenti *Neons* (2003-2004) e *Tableaux d'ameublement* (2004). *L.B.*

"I am the first to have reactions to the work I put forward. I often say that one of the most exact gauges with which to judge my work is consternation...that is then transformed into a catalyst for emotions and sensations." Lavier is sincere in his disarming interpretation of the work of art that appears at times as a contemporary reworking of the tradition of the ready-made, consisting of large objects completely coated in acrylic paint. The exhibition at Prato, curated by Daniel Soutif, illustrates his career, starting with the his early works – such as the series *Cabinet de design* (1985-2001) – and going up to more recent pieces, *Neons* (2003-2004) and *Tableaux d'ameublement* (2004). *L.B.*

Barcelona Spagna/Spain

Vito Hannibal Acconci Studio

Fino a/Until 20.2.2005
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
www.macba.es

Diventato famoso negli anni Settanta per le sue provocazioni, dalla metà degli anni Ottanta Vito Acconci decide di lasciarsi alle spalle un passato da poeta, performer e artista concettuale e concentra la propria attenzione verso le installazioni pubbliche e l'architettura, che considera "un luogo per le sue performance". Tra le sue ultime opere, un'isola artificiale sulle acque del fiume Mur realizzata a Graz, capitale europea della cultura 2003, e un'installazione in PVC disegnata a Tokyo per la boutique di United Bamboo. L'esposizione allestita al MACBA mette a fuoco i primi venti anni di attività dell'artista newyorkese, dagli esordi agli anni Ottanta. Una sorta di viaggio culturale attraverso poesia, performance, fotografia, video, installazioni. Una curiosità: Acconci ha creato per la mostra, un database. Al suo interno, tredici ore di *sound work*. *E.S.*

Famous in the 1970s for his provocations, in the mid-1980s Vito Acconci decided to leave behind his past as a poet, performer and conceptual artist and concentrate his attention on public installations and architecture, which he considers to be "a place for his performances". Among his latest enterprises is a spectacular artificial island on the River Mur at Graz, a European City of Culture in 2003, and an installation in PVC designed in Tokyo for the United Bamboo boutique. The MACBA exhibition focuses on the first twenty years of the New York artist's career that encompasses early work from the 1980s in a kind of cultural voyage through poetry, performance, photography, video and installation. Curiously, Acconci created a database especially for the exhibition that contains thirteen hours of sounds. *E.S.*

Il Residence – Hotel **Cantiere Navale Donoratico**
desidera esprimere il proprio riconoscimento alle tante persone che hanno contribuito al progetto con impegno, esperienza e professionalità.

In particolare, si ringraziano.

Studio Associato Architetti Rosella Ribecai e Rosita Maestrini
PROGETTISTI e DIRETTORI DEI LAVORI
Via Piave, 11 – 57024 Donoratico (LI) – Tel. 0565.776319 – e-mail: std.ass@tiscali.it

Studio ARCAPPA.COM
RETAIL AND INTERIOR DESIGN CONSULTANTS
Architetti P. Cappelli, C.A. Fustighi, M. Caciagli
C.so Principe Amedeo – Pontedera (PI)

Prof. Ing. Riccardo Del Corso, Università di Pisa
PROGETTISTA OPERE STRUTTURALI

Ing. Gianfranco Giovannelli
RESPONSABILE PER LA SICUREZZA SUL CANTIERE

I ringraziamenti sono rivolti anche a:

Studio Picchi Davide prog.e direzione lavori TERMOIDRAULICA – Pontedera
Studio Barsotti e Mugnai prog.e direzione lavori IMPIANTI ELETTRICI – Pontedera
Dott. Ruffini Gianfranco GEOLOGO – Cecina
Studio Gracili Associato Avv. Natalia Princi STUDIO LEGALE – Firenze
Studio Legale Vichi e Corti Enzo Vichi STUDIO LEGALE – Empoli
Studio Amministrativo e Tributario Petreni Dott. Petreni Mauro – Poggibonsi
Studio Ercoli e Mazzufferi COMMERCIALISTI – Cecina
Geom. Stefano Loli Rilievi Topografici
Geom. Emiliano Morganti Catasto – Donoratico

Si ringraziano anche le imprese e aziende che hanno partecipato alla realizzazione:

Scavi e urbanizzazioni Zoppi Costruzioni S.r.l. – Bibbona
Strutture in C.A. Toscana Soltravi – Pisa
P.M.P. di Picchi – Donoratico
Tamponamenti Ditta Arcerito Francesco – Donoratico
Cartongesso Italgesso S.r.l. – San Vincenzo
Sistema Cappotto rivestimenti esterni Colorificio Gottardo – Valli di Chioggia
Imbiancature Lo Petrone Paolo – Donoratico
Coperture metalliche R.M. ENGINEERING – Cenaia (PI)
Strutture in legno Subissati S.r.l. – Ancona
Pavimenti e rivestimenti Porcellanosa – Sassuolo
Pavimentisti Faggiano Giuseppe – San Vincenzo
Collanti e massetti Technokolla S.r.l. – Sassuolo
Infissi in legno P.B. industriale – Ponte Buggianese (PI)
Marmi Artistica R.C. – Donoratico
Impianti Termoidraulici V.M. di Veracini – Pontedera
Impianti Elettrici Valdera Impianti – Pontedera
Ferramenta Mesticheria Maielli S.r.l. – Donoratico
Piscine Technopool S.r.l. – Latina
Arredi POP di Pucci – Ponsacco
Berni Arredamenti – Empoli
Arredi Bar Rist. Cucine Chef Service S.r.l. – Cecina

• FINESTRINO •

Wien – Austria
SocióPolis. Project for a City of the Future

Fino a/Until 31.1.2005
Architektur Zentrum Wien
Museumsplatz 1
T +43-1-5223115
www.azw.at

Quella che prenderà forma alle porte di Valencia è più di una semplice sfida. Potrebbe diventare la città del futuro. "SocióPolis", questo il nome del sobborgo modello presentato alla scorsa Biennale di Valencia e promosso dall'amministrazione pubblica, promette di abbattere tutte le barriere architettoniche, favorire l'integrazione sociale e inserire le più moderne tecnologie nello spazio abitativo. Ma la sua scommessa va oltre. L'ambizioso masterplan, che vede coinvolti una dozzina di team internazionali sotto la supervisione di Vicente Guallarte, proverà anche ad unire lo stile di vita urbano a quello rurale, proprio della campagna circostante. Innanzitutto, bandendo il traffico dei veicoli privati e, quindi, mettendo in atto una rivoluzionaria proposta: ogni edificio potrà disporre di campi e coltivazioni agricole personalizzate a uso e consumo dei residenti. In attesa che "SocióPolis" diventi realtà, l'AZW di Vienna mette in mostra le sue utopie per la città di domani. *E.S.*

That which is currently taking shape at the gates of Valencia is more than a simple challenge. In fact, it may just become the city of the future. "SocióPolis", the name given to the model suburb presented at the last Valencia Biennial and promoted by the city council, promises to be completely accessible to disabled people, favour social integration and include the latest in modern technology in the domestic environment. Its claims go even further. The ambitious masterplan, which has involved around a dozen international teams under the supervision of Vicente Guallarte, also attempts to combine the urban lifestyle with the rural one (i.e. the surrounding countryside). To start, there will be a ban on private car traffic together with a revolutionary proposal giving residents the use of fields for agricultural cultivation. While waiting for "SocióPolis" to become reality, the AZW in Vienna is showing the utopian ideas for the city of tomorrow. *E.S.*

New York – U.S.A.
Season South Africa

Fino a/Until 3.1.2005
Museum for African Art, 36-01 43rd Avenue at 36th Street, Long Island City
www.seasonsouthafrica.org

In un'epoca nella quale ogni cosa pare scontata – ad esempio, il concetto di democrazia – è quanto mai utile ricordare il decimo anniversario in Sudafrica dell'abolizione dell'apartheid. L'arte è stata il sensore attraverso il quale 17 autori locali, appartenenti a etnie diverse, hanno vissuto, e vivono nella contemporaneità, il loro essere cittadini sudafricani. Articolata in luoghi e tempi differenti, "Season South Africa" è una manifestazione nella quale confluiscono mostre ("Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art" presso il Museum for African Art di Long Island City), incontri e performance teatrali a Manhattan, negli spazi gotici della cattedrale di Saint John the Divine. *L.B.*

In a time in which everything seems taken for granted – the notion of democracy for example – it seems appropriate to commemorate the tenth anniversary of the abolition of apartheid in South Africa. Art is the sensitive means through which 17 South African artists, of different ethnic origins, live and have relived their existence as South African citizens. Organised in various places and at different times "Season South Africa" is an event that brings together exhibitions ("Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art" at the Museum for African Art in Long Island City), meetings and theatre performances in Manhattan, in the gothic surroundings of the Cathedral of St. John the Divine. *L.B.*

Milano – Italia/Italy
Ron Arad

1.12.2004-15.1.2005
Galleria Post Design, via della Moscova 27
T +39-02-6554731
www.memphis-milano.com

Per i cultori del design distillato in pezzi unici, la galleria Post Design di Milano ospita una piccola, ma raffinata, selezione dell'opera di Ron Arad: in mostra una decina delle sue celebri sedute in acciaio inox, patinato o colorato. Arad interpreta il tema regalando ad un materiale, tradizionalmente freddo e rustico, una tessitura calda e animata da un andamento curvilineo. In parallelo, scende nel dettaglio e, nell'affrontare il progetto del gioiello, trasforma l'acciaio in un materiale nobile, impreziosito dalla presenza di oro, argento e platino. *L.B.*

For those who like one-off design pieces, the Post Design gallery in Milan is showing a small but refined selection of works by Ron Arad. On display are ten of his famous chairs in varnished, coloured and stainless steel. Arad works around a theme in which he gives a material that is traditionally cold and rough a warm texture, animated by curved lines. He also works with a close attention to detail with the design of jewellery, transforming steel into a noble material embellished with gold, silver and platinum. *L.B.*

Tokyo – Giappone/Japan
Waist Down. All about skirts

Fino a/Until 15.1.2005
Prada Boutique Aoyama
5-2-6 Minami-Aoyama, Minato-ku
www.prada.com

Il pretesto è la gonna, capo di abbigliamento, ma non solo. Indizio del carattere di chi la indossa, la gonna è anche il tema di una mostra itinerante che, partendo dall'Epicentre store di Tokyo, sarà ospite in tutto il mondo dei punti vendita Prada.
Curata dai creativi di AMO ed allestita dall'Office for Metropolitan Architecture, l'esposizione "Waist Down" tornerà indietro nel tempo per riscoprire i primi modelli del 1988. Per poi trasformare l'architettura unica dell'Epicentre store in un paesaggio fatto di gonne corte e lunghe, coreograficamente disposte. *L.B.*

The subject is the skirt, an item of clothing and much more. It is an intriguing indicator of the personality of the wearer and also the subject of an itinerant exhibition that kicks off at the Epicentre store in Tokyo before moving to other Prada stores around the world. Curated by AMO and designed by the Office for Metropolitan Architecture, the exhibition "Waist Down" goes back in time to take a look at models starting from 1988. It transforms the unique architecture of the Epicentre store into an evocative landscape made up of short and long skirts displayed choreographically. *L.B.*

London – Gran Bretagna/Great Britain
Robert Frank: Storylines

Fino a/Until 23.1.2005
Tate Modern, Bankside
T +44-20-78878000
www.tate.org.uk

Quando nel 1958 Robert Frank pubblicò le sue fotografie nel volume *The Americans*, l'America non era ancora pronta a riconoscersi nella sua visione della realtà cruda e senza fronzoli. Con un'ottantina di ritratti in bianco e nero, Frank raccontava, in modo nuovo e sorprendente per l'epoca, le contraddizioni e le disuguaglianze degli States.
"La sola cosa che mi interessa veramente è l'imperfezione", dichiarava il fotografo e cineasta di origine svizzera. Bistrattati pesantemente dalla critica, il volume e il suo autore l'anno successivo furono addirittura denunciati come anti-americani. A distanza di mezzo secolo, le immagini di Frank sono al centro di un'ampia retrospettiva curata da Vicente Todolí e Philip Brookman: 270 scatti, dal Perù del 1949 alla Londra dei primi anni Cinquanta, e fino alle immagini più recenti. *E.S.*

When Robert Frank published his photographic book *The Americans* in 1958, America was not yet ready to recognise itself in his vision of crude reality without frills. With eighty black and white portraits, Frank described – in a new and surprising way for the times – the contradictions and inequalities of the United States. "The only thing that really interests me is imperfection", declared the photographer and filmmaker of Swiss origin. Treated badly by the critics, the book (and its author) was even reported the following year as being anti-American. Half a century later, Frank's images are the subject of a major retrospective curated by Vicente Todolí and Philip Brookman that includes 270 photographs, from Peru in 1949, London in the early 1950s, right up to more recent work. *E.S.*

Vancouver – Canada
Massive Changes: the future of global design

Fino a/Until 3.1.2005
Vancouver Art Gallery, 750 Hornby Street
T +1-604-662 4700
www.vanartgallery.bc.ca
www.massivechange.com

La sfida è ambiziosa: rendere noto a chiunque l'enorme capacità (e responsabilità) del design nel trasformare il mondo contemporaneo. Se però a proporla è uno dei guru della comunicazione, Bruce Mau insieme al suo istituto di ricerca, l'Institute without Boundaries, conviene non sottovalutarne la portata. Il 'manifesto' di Mau sul futuro del design globale si articolerà in una mostra itinerante in tutto il mondo, un libro (edito da Phaidon Press), un programma radiofonico (trasmesso anche su Internet) e in una serie di eventi e incontri. Il tutto diluito nei prossimi due anni. A dare il via al progetto, un'esposizione che mette i visitatori di fronte alle scelte che dovranno affrontare nei prossimi anni. Mostrando loro le invenzioni e le tecnologie più avanzate, gli oggetti, le idee e le persone che stanno dando forma al mondo del progetto. *E.S.*

Demonstrating the enormous capacity (and responsibility) of design to transform the contemporary world is an ambitious challenge. But if the project is run by communications guru Bruce Mau and his research group, the Institute without Boundaries, its scope should not to be underestimated. Mau's "manifesto" on the future of global design is organised into an itinerant exhibition to be shown around the world. It includes a book (published by Phaidon Press), a radio programme (also broadcast via Internet) and a series of events and meetings spread out over the next two years. Kicking off this project is an exhibition that places visitors before the choices that they will have to make in the coming years. It shows them the most advanced inventions and technologies, together with the objects, ideas and people who are shaping the world of design. *E.S.*

Paris – Francia/France
Henri Cartier-Bresson 1908-2004

Collections Historiques,
niveau 5, salle 35
Centre Pompidou, Cedex 4
T +33-1-44781233
www.centrepompidou.fr

Il Centre Pompidou rende omaggio a Henri Cartier-Bresson, scomparso il 3 agosto 2004, intitolando alla sua memoria una delle sale delle collezioni storiche (*Domus* ha pubblicato nel numero 874 la sua ultima intervista). Attraverso le generose donazioni del fotografo francese e una strategia di costanti acquisizioni, il museo parigino ha radunato così un numero importante di opere suddivise tra immagini fotografiche e disegni. In mostra, alcuni dei suoi ritratti più celebri, quelli dedicati a Matisse e a Giacometti. Il Pompidou, inoltre, ospita fino al 3 gennaio una retrospettiva dedicata alla fotografia di Bernd e Hilla Becher: una sorta di "catalogazione poetica" di manufatti edili di origine industriale. *L.B.*

The Pompidou Centre plays homage to Henri Cartier-Bresson, who died on August 3, 2004, by naming one of its gallery collections after him (his last interview was published in *Domus* no. 874). Through the generous donations from the French photographer and a strategy of ongoing purchases, the Paris museum has built up a collection of important photographs and drawings. On show are a number of his most famous portraits, including those of Matisse and Giacometti. Until January 3, the Pompidou Centre will also be holding a retrospective dedicated to the photography of Bernd & Hilla Becher and their "poetic cataloguing" of building products of industrial origin. *L.B.*

New York – U.S.A.
Josef and Anni Albers: Designs for Living

Fino a/Until 27.2.2005
Cooper-Hewitt Museum, 2 East 91st Street
T +1-212-8498400.
http://ndm.si.edu

Curata da Nicholas Fox Weber, l'esposizione al Cooper-Hewitt Museum raccoglie le creazioni domestiche del duo di progettisti tedesco, pionieri del modernismo tra i maggiori esponenti della Bauhaus. In mostra, troviamo però la produzione meno conosciuta, fatta degli oggetti e degli arredi quotidiani dei quali la coppia si era circondata nella propria abitazione a Dessau. Qui gli Albers vissero – vicini di casa di Klee e Kandinskij – fino alla chiusura della scuola, avvenuta nel 1933 per mano nazista. Esposti per la prima volta, i tessuti e i gioielli ricavati dagli oggetti di uso comune, come fermagli per la carta, opera di Anni; e gli arredi e gli accessori firmati da Josef. *E.S.*

Curated by Nicholas Fox Weber, the exhibition at the Cooper-Hewitt Museum brings together the domestic creations of a German designer couple who were pioneers of modernism and among the leading exponents of the Bauhaus. The exhibit has some of their lesser-known products, including everyday objects and furniture with which the couple surrounded themselves in their house in Dessau. Here the Albers lived – next door neighbours to Klee and Kandinsky – up until the closure of the school in 1933 by the Nazis. On show for the first time are fabrics and jewellery taken from objects in daily use, such as paper clips by Anni and the furniture and accessories designed by Josef. *E.S.*

Boston – U.S.A.
Boris Mikhailov: A Retrospective

Fino a/Until 2.1.2005
ICA Boston, 955 Boylston Street
T +1-617-2665152
www.icaboston.org

Il fotografo Boris Mikhailov è solito pagare chi posa davanti al suo obiettivo. Da 35 anni, ritrae vagabondi, esuli e senza tetto per raccontare, attraverso di loro, un capitolo tra i più tumultuosi della storia contemporanea: l'ascesa, il declino e la caduta dell'impero sovietico. Ai suoi modelli chiede di mettersi a nudo e di non nascondere i propri difetti: cicatrici, tatuaggi e malattie. Al punto da essere tacciato di voyeurismo. Secca e convinta, la sua risposta: "È meglio documentare e attirare l'attenzione sulla sofferenza e il degrado, piuttosto che fare finta che non esistano". Ironica ritorsione alle promesse illusorie del realismo socialista, i suoi scatti sono stati più volte premiati e pubblicati. Ora sono in mostra all'ICA di Boston nella prima retrospettiva statunitense organizzata dal Fotomuseum di Winterthur. *E.S.*

hager
Lume
hager group
tebis, la casa confortevole con semplicità
tebis TS

Per abbinare al progetto d'arredo...
...un sistema domotico espandibile nel tempo...
...nella realizzazione dell'impianto desiderato.

L'universalità
Si installa con tutte le serie civili presenti sul mercato
LA DOMOTICA FACILE
tutta in un kit, con sinottico

Perché acquistare il Kit tebis TS Start-up versione 2 con sinottico
- Per eseguire un impianto dimostrativo per i propri clienti
- È un sistema (easy mode) autoconfigurante

Sistema tebis TS: la domotica applicata nelle nuove costruzioni, nelle ristrutturazioni e nei restauri rispettando il patrimonio storico dell'edificio

Residenziale
Oltre 600 impianti realizzati

▲ *Villa Palladiana con sala conferenze (PD)*

Industriale
Oltre 200 impianti realizzati

▲ *Kiton (NA)*

Terziario
Oltre 400 impianti realizzati

▲ *Albergo "EuroHotel" - Castegnato (BS)*

Istituzioni
Oltre 300 impianti realizzati

▲ *Museo Guggenheim (VE)*

Legenda
Climatizzazione
Illuminazione
Telecomandi R.F.
Multifunzioni
Gestione prese Forza motrice
Comando motori

Hager Lume S.p.A.
Via Battistotti Sassi, 11 - 20133 Milano
Tel. 02.70150511 Fax 02.70107430 N.Verde: 800-015128
e-mail: info@hager.it www.hager.it

Orléans – Francia/France
Nuovi corpi, nuove vite. Una sintesi di Archilab 2004
New bodies, new lives. On Archilab 2004

Nato nel 1999 dagli sforzi pionieristici di Frédéric Migayrou e di Marie-Ange Brayer, Archilab è un "Festival di Architettura" che si svolge per circa tre mesi nella bella quanto racchiusa città di Orléans (113.000 abitanti, due ore di macchina da Parigi), ed è un'esperienza ricca non solo per le stimolanti manifestazioni offerte al pubblico, ma anche per chi è invitato ad esporre o a presentare. Quest'anno la struttura portante di Archilab è rappresentata dalla mostra "La ville à nu" (la città messa a nudo). Curata da Bart Lootsma, l'esposizione esplora il lavoro di una trentina di studi provenienti da tutto il mondo, in parallelo a un ciclo di seminari e incontri di tre giorni (chi scrive ha partecipato a quello sull'insegnamento critico, mentre altri hanno affrontato temi come il concetto di frontiera, le biotecnologie, il depauperamento urbano), e ad una personale dedicata ad Andrea Branzi, architetto e designer. Cominciamo da qui.

Dalla mostra e dalla conferenza di presentazione, la posizione di Branzi appare delineata con precisione: lavorare ad un'idea di architettura che perda il suo stato originario di spazio confinato per assumere una dimensione infrastrutturale, territoriale ed orizzontalmente estesa all'infinito. Popolata, quindi, non da architetture, ma da oggetti di design. La sua architettura non fronteggia direttamente la città e il paesaggio, non vuole essere oggetto e simbolo, ma intende avvolgere e tessere se stessa con l'ambiente.

Questa visione si sposa con grande efficacia alle tematiche della mostra "La città a nudo" che è apparsa, partendo dal titolo stesso, molto più curatoriale rispetto alle precedenti. Bart Lootsma, olandese, autore del volume *SuperDutch* e critico attivo fin dal primo Archilab del 1999, né è l'ideatore. La base concettuale è quella di selezionare gruppi di nuovi architetti per disegnare una mappa di sperimentazioni che derivino, in vario modo, dai temi comuni a Guy Debord e ai situazionisti. Ne consegue che le compagini in scena presentino più delle dure ricerche sul campo, che un'illustrazione dagli esiti progettuali.

Alcune tra queste ricerche assumono un ruolo assolutamente emblematico; come, ad esempio, il lavoro di Teddy Cruz sul muro che corre lungo il confine tra Stati Uniti e Messico. Un'opera che indaga le profonde differenze in atto tra la città statunitense di San Diego e l'agglomerato spontaneo della messicana Tijuana e che è accompagnata da un'affascinante analisi sulle nuove forme di urbanizzazione e sul riciclo povero di forme e materiali della cultura americana. Alcune di queste ricerche sono germinate in soluzioni architettoniche originali, elaborate dallo stesso Cruz. Nell'ambito della cultura afro-americana, invece, si rintracciano nei lavori dello studio Phat di Harlem, Manhattan.

Per gentile concessione/Courtesy Archilab 2004, Orléans

Altrettanto intriganti sono le operazioni eseguite sulle case abbandonate da Dan Pitera e dal Detroit Collaborative Design Centre Sono azioni fisiche, tutte materiali, che vanno al di là delle citazioni a Gordon Matta-Clark per inventare tecniche – avvolgere, lastricare, strappare – che suggeriscono possibili atti progettuali, messi in pratica poi in reali occasioni di architettura.

Se la distruzione-costruzione è nei casi appena ricordati un orizzonte espresso nella ricerca, in altri l'indagine si muove tutta in un ambito di analisi critica: come nel caso della ricognizione sugli edifici lasciati vuoti nella ex-Germania dell'Est (Oswalt, Schäfer, Kohl) o nell'approccio del critico e architetto Eyal Weizman, che presenta i fatti urbani sotto l'ottica dell'esercito israeliano. La città è vista come un campo di battaglia da rompere e tagliare in modo del tutto imprevisto.

Sul tema della grande figura architettonica a scala metropolitana, emergono in parallelo due analisi di segno opposto: quella di Périphérique, che insegue una ricerca affidata ai grandi totem urbani, e quella di Stalker che a Roma, invece, vive 'dentro' il mostro Corviale per innescarne così germi di nuove vitalità. Il gruppo di ricerca Multiplicity lavora su entrambi i fronti: un'indagine dal basso sul territorio – anzi in particolare sul mare Mediterraneo e sulle sue contraddizioni – e un'impostazione *top down*, dove la forma icastica diventa un contenitore capace di affrontare, aggredendola, la realtà. È un atteggiamento presente anche nel lavoro duro di Weichlbauer-Ortis.

Lo spirito più profondo di questa edizione, comunque, è rivelato, come deve essere, proprio dal titolo "La città a nudo". Non è certo il potere salvifico della forma architettonica il fronte sul quale si organizza la mostra, ma al contrario l'idea di denudare la città dalle sue incrostazioni architettoniche. Questo è il filone che, dai situazionisti via Branzi, sta più a cuore al curatore Lootsma.

Quest'idea liquida, secondo la quale l'architettura si deve sciogliere nell'ambiente, emerge nella mostra con straordinaria vitalità nella sezione dedicata a Zbigniew Oksiuta. Artista, progettista e scienziato, egli progetta forme abitabili completamente fluide che si creano letteralmente a contatto dell'acqua, condensando in vario modo gelatine, polimeri e altri materiali, anche commestibili. È una ricerca di straordinario interesse che fa cominciare e pensare ad un'era nuova, nella quale, forse, il paradigma biologico riuscirà ad affrontare il futuro della nostra città.

La nudità della città non è allora quella dell'abbandono dei suoi vestiti architettonici e infrastrutturali, ma è la rivelazione di un corpo nuovo, magnifico e possibile che si riesce a fare "esso stesso" città e architettura. Un corpo nudo, senza le corazze e le armi di un'architettura frontale, ma che rivela le avvolgenti forme nuove di un'architettura di pace e di ricongiungimento.

Antonino Saggio insegna Progettazione architettonica
presso l'Università La Sapienza di Roma

Born in 1999 of the pioneering efforts of Frédéric Migayrou and Marie-Ange Brayer, Archilab is a "festival of architecture". Held for three months in the lovely ancient city of Orléans (113,000 inhabitants and a two-hour drive from Paris), its exciting public events, thanks in part to the people who are invited to exhibit, make it a rich experience. This year's highlight is an exhibition entitled "La ville à nu" (The city laid bare). Curated by Bart Lootsma, it explores the work of some thirty offices from all parts of the world and offers a cycle of seminars and three-day meetings. (This writer attended the one on critical teaching; others dealt with such topics as the frontier concept, biotechnology and urban impoverishment). It also presents a one-man show by the architect and designer Andrea Branzi. Let us start from here.

Together, this exhibition and its introductory lecture clearly state Branzi's approach: to work on an idea of architecture that discards its original state of confined space to assume an infrastructural, territorial dimension extending horizontally to infinity. A dimension populated, therefore, not by architecture but by design objects. Branzi's architecture does not directly confront the city and landscape; it is not intended as an object and symbol. Instead it seeks to fold and weave itself into the environment.

This vision effectively fits the themes of the exhibition "The city laid bare". Starting from the title itself, it appears much more curatorial than the previous ones and is the brainchild of the Dutchman Bart Lootsma, author of the book *SuperDutch* and an active critic since the first Archilab of 1999. The basic concept is to select groups of new architects to design a map of experiments, variously derived from themes common to Guy Debord and to the situationists. As a result, the structures on view are not so much hard research in the field as an illustration of project results.

Some of these developments play an absolutely emblematic role. Take for example the work of Teddy Cruz on the wall along the border between the USA and Mexico that looks at the profound differences between the American city of San Diego and the sprawling agglomerate of the Mexican Tijuana. This is accompanied by a fascinating analysis of new urban styles and of the poor recycling of forms and materials from American culture. Some of these have blossomed into original architectural solutions, elaborated by Cruz himself. In the sphere of African-American culture on the other hand, they are retraced in the works by Phat of Harlem, Manhattan. No less intriguing are the works done on abandoned houses by Dan Pitera and the Detroit Collaborative Design Centre. These are physical, entirely material actions, reaching beyond references to Gordon Matta-Clark to invent techniques – wrapping, paving, tearing – that suggest possible acts of design actually put into practice in real occasions for architecture.

The destruction-construction is, in the cases mentioned, a horizon expressed through research. In others, however, the survey is all about critical analysis as in the recognition of buildings left empty in the former East Germany (Oswalt, Schäfer, Kohl); or in the stance adopted by the critic and architect Eyal Weizman, who presents urban facts from the viewpoint of the Israeli army where the city is seen as a battlefield to be cut and broken up in the most unexpected way.

Concerning the architectural figure on a metropolitan scale, two opposite analyses emerge: that of Périphérique, which pursues a research entrusted to large urban totems, and that of Stalker, which in Rome lives "inside" the Corviale monster in order to spark germs of fresh vitality into it. Studio Boeri/Multiplicity works on both fronts: with a survey of land from below – and in particular of the Mediterranean and its contradictions – and a top down view, where vivid forms become a container that can deal with reality by attacking it, an attitude also present in the work of Weichlbauer-Ortis.

The deepest spirit of this edition, though, is revealed by its title "The city stripped bare". The saving power of architectural form is certainly not the mainstay of this exhibition which, on the contrary, is organised around the idea of stripping the city of its architectural incrustations. From the situationists via Branzi, it is this thread that lies closest to the heart of its curator Lootsma.

This liquid idea, whereby architecture must be dissolved into the environment, emerges in the exhibition with extraordinary vitality in the section devoted to Zbigniew Oksiuta. Artist, architect-designer and scientist, Oksiuta designs completely fluid habitable forms. These are created literally on contact with water by variously condensing gelatines, polymers and other materials, including edible ones. This development of outstanding interest heralds a new era when perhaps the biological paradigm will get to grips with the future of cities.

The city's nakedness is therefore not that of its abandoned architectural and infrastructural clothes but the revelation of a new, magnificent and possible body that can by "itself" be city and architecture. A naked body that is without the armour and arms of a frontal architecture, it reveals instead the enveloping new forms of an architecture of peace and reunion.

Antonino Saggio teaches architectural design at the Università La Sapienza in Rome

Archilab 2004. La ville à nu
Fino a/Until 31.12.2004
Centre de Conférences, 9 place du 6 Juin 1944
Site des Subsistances militaires 88, rue du Colombier
T +33-02-38530616
www.archilab.org

Photographer Boris Mikhailov usually pays those who pose for his camera. For 35 years, he has been depicting tramps, exiles and the homeless, using them to describe one of the most tumultuous chapters of modern history, the rise and fall of the Soviet empire. He asks his models to pose nude, almost to the point of being accused of voyeurism, without hiding their defects, scars, tattoos and illnesses. His response is dry and convinced: "It is better to document and attract attention to suffering and degradation rather than pretend that it doesn't exist." An ironic retort to the illusory promises of social realism, his pictures have won many awards and have been widely published. They are now on show at the ICA in Boston, in the first American retrospective organised by the Fotomuseum di Winterthur. *E.S.*

London – Gran Bretagna/Great Britain
Extreme Challenge

Fino a/Until 8.1.2005
RIBA, 66 Portland Place
T +44-20-75805533
www.architecture.com

Progettare una stazione per la ricerca scientifica a 10.000 miglia di distanza dall'Europa, su uno strato di ghiaccio galleggiante spesso 150 metri, in grado di reggere temperature fino a 50 gradi sotto lo zero. Il tutto riducendo al minimo l'impatto ambientale per non danneggiare uno tra gli scenari più estremi e incontaminati del mondo: l'Antartide. È stata questa, in sintesi, la sfida raccolta dai candidati al concorso internazionale bandito dal Royal Institute of British Architects e dalla British Antarctic Survey. In mostra le migliori proposte. *E.S.*

To design a station for scientific research, which is 10,000 miles away from Europe on a layer of floating ice 150 metres thick, that could sustain temperatures up to 50 degrees below zero. The environmental impact had to be to a minimum so as not to damage one of the most extreme and uncontaminated settings in the world, the Antarctic.
This was the brief set in an international competition run by the Royal Institute of British Architects together with the British Antarctic Survey. The best schemes are on show. *E.S.*

New York – U.S.A.
Terminal Five

Fino a/Until 31.1.2005
Terminal TWA
John Fitzgerald Kennedy airport
www.terminalfive.com

"Terminal Five" è il titolo di una singolare iniziativa curata da Rachel K. Ward che, per quattro mesi, prende possesso del Terminal TWA dell'aeroporto John Fitzgerald Kennedy. Per il capolavoro di Eero Saarinen, inaugurato nel 1962 ma in disuso dal 2001, è l'inizio di una nuova vita. L'obiettivo? Mettere insieme artisti e musicisti, architetti e designer provenienti da cinque continenti e "investigare la natura transitoria del viaggio, dell'architettura e dell'arte contemporanea".
Tra le pareti dello scalo newyorkese, si alternano, tra gli altri, Jenny Holzer, Vanessa Beecroft e Tom Sachs. *E.S.*

"Terminal Five" is the title of a unique initiative curated by Rachel K. Ward, who for four months will take over the TWA Terminal at John Fitzgerald Kennedy airport. For Eero Saarinen's masterpiece, opened in 1962 but in disuse since 2001, it is the start of a new life. The aim? To bring together artists, musicians, architects and designers from five continents and "investigate the transitory nature of travel, architecture, and contemporary art". On the walls of the New York terminal, Jenny Holzer, Vanessa Beecroft and Tom Sachs will be showing their work. *E.S.*

2

New York – U.S.A.
Noguchi and Graham

2.12.2004–1.5.2005
Noguchi Museum
32-37 Vernon Boulevard, Long Island City
www.noguchi.org

Lunga un trentennio ed estremamente proficua, la collaborazione di Isamu Noguchi (1904-88) con la leggendaria ballerina e coreografia Martha Graham, avviata nel 1935 con il balletto *Frontier*, ha contribuito a rivoluzionare la scenografia contemporanea.
"Trasformare lo spazio in volume da trattare come se fosse una scultura", questa l'idea di partenza di Noguchi. Il frutto del loro lavoro è ora protagonista assoluto di un'ampia esposizione, curata da Bonnie Rychlak per il Noguchi Museum di Long Island.
Al centro del percorso, 9 scenografie e 35 oggetti pensati come diretto complemento ai balletti. *E.S.*

The thirty-year long and extremely fruitful collaboration between Isamu Noguchi (1904-88) and dancer/choreographer Martha Graham began in 1935 with the dance performance *Frontier*, which contributed

to a revolution in contemporary set design. "Transforming the space into a volume to treat as if it were a sculpture" was the idea behind Noguchi's approach. The results of their work now feature in a major exhibition curated by Bonnie Rychlak for the Noguchi Museum on Long Island. Forming the centre of the exhibition are 9 sets and 35 props designed especially for the dance performances. *E.S.*

Milano – Italia/Italy
Yann Mingard, Alban Kakulya

2.12.2004–19.12.2004
Galleria Postart, via Pietro Giannone 10
www.postart.it
5.2.2005–28.2.2005
spazio Atrium, piazza Solferino, Torino
www.atriumtorino.it

'Cacciatori' di immagini (secondo la definizione di Henri Cartier-Bresson), i fotografi svizzeri Yann Mingard e Alban Kakulya hanno percorso le terre di confine tra l'Europa Occidentale e quell'area che, secondo le curatrici della mostra "East of a new Eden", Maria Cristina Didero e Susanna Legrenzi, "non possiamo chiamare Asia, ma osiamo

appena chiamare Europa Orientale". Per poi ritornare a casa con un ricordo stemperato in trenta immagini di grande formato che, con un'attenzione scientifica dal tratto poetico, cercano di definire "ruolo, significato e urgenze della nuova linea di frontiera, ultima zona franca tra Occidente e Oriente". *L.B.*

"Hunters" of images (according to Henri Cartier-Bresson's definition), Swiss photographers Yann Mingard and Alban Kakulya have travelled the lands that lie on the borders of western Europe. According to the curators of the exhibition "East of a new Eden", Maria Cristina Didero and Susanna Legrenzi, the subject is defined as an area "we can't call Asia, but we can just about venture to call eastern Europe". Returning home with memories spread out onto thirty large format images that are done with scientific attention and a poetic approach, they attempt to define the "role, meaning and urgencies of the new frontier lines, the last open zone between east and west". *L.B.*

3

London – Gran Bretagna/Great Britain
Under a Tenner

3.12.2004–27.2.2005
Design Museum, Shad Thames
T +44-0870-8339955
www.designmuseum.org

Quali devono essere le imprescindibili qualità di un progetto di design? Meglio privilegiare l'aspetto formale o puntare invece sulla funzionalità? L'innovazione o la sostenibilità? Considerando che non esiste una risposta sbagliata a priori, il Design Museum ha effettuato un mini-sondaggio tra una ventina di "addetti ai lavori". Tra gli altri, Ron Arad ed Hella Jongerius, Foreign Office Architects e J. Mays capo progetto della Ford e, ancora, Cameron Sinclair, che progetta abitazioni d'emergenza, e Murray Moss, fondatore della catena di negozi di design più esclusiva di New York, sono stati invitati a indicare dieci esempi di "buon design". I loro pezzi preferiti sono in mostra nel museo londinese. Unico vincolo: il prezzo di ogni oggetto doveva essere inferiore alle dieci sterline. *E.S.*

What are the most important aspects in design? Is form more important than function? What about innovation versus sustainability? Considering there is no wrong answer, the Design Museum has carried out a mini-survey among "those in the field". Ron Arad, Hella Jongerius, Foreign Office Architects, Ford's lead designer J. Mays, Cameron Sinclair who designs emergency housing and Murray Moss, founder of the most exclusive chain of design shops in New York, were all invited to select ten examples of "good design". Their selected pieces are on show at the Design Museum. The only rule was that the price of each object had to be "under a tenner". *E.S.*

Francesco Infussi
A De Portzamparc e Secchi il Gran prix de l'urbanisme. Una lettera da Milano
De Portzamparc and Secchi win the Gran prix de l'urbanisme. A letter from Milan

L'edizione 2004 del *Grand prix de l'urbanisme* – appuntamento a Parigi per la cerimonia di premiazione il 20 dicembre 2004 – ha visto vincitori Christian de Portzamparc e Bernardo Secchi, al quale è andato un premio speciale della giuria. Il *Grand prix*, istituito nel 1989, è promosso dal *Ministère de l'Equipement, des Transports, de l'Aménagement du Territoire, du Tourisme et de la Mer*. L'istituzione di un riconoscimento del valore professionale di un soggetto costituisce un modo implicito per definire quella stessa professione. Può accadere poi che i soggetti ai quali è stato assegnato il premio sembrino appartenere a campi disciplinari non totalmente coincidenti, anche se contigui. In tal caso sarebbe riduttivo pensare ad una 'deviazione' dei criteri della giuria, piuttosto occorrerebbe interrogarsi sull'eventualità che la disciplina stia attraversando un periodo di mutamento, al di là di ogni presupposto ideologico che avesse l'intenzione di definirne stabilmente la natura.

Come si sa, i saperi pratici sono soggetti a frequenti ridefinizioni del campo di azione, del proprio savoir faire e dei criteri di legittimità che sovrintendono al posto che essi occupano nella società. È il caso dell'urbanistica e degli urbanisti: una *élite* professionale che ha sempre avuto un rapporto problematico con la propria identità disciplinare, interrogandosi costantemente su di essa, a volte in modo ossessivo. Chi si occupa del progetto della città, infatti, deve essere in grado di mettere in rapporto fra loro differenti saperi e di valutarne l'interazione reciproca, senza per questo però crearsi alibi che possano giustificare la dissipazione della propria responsabilità tecnica.

In questi ultimi anni, il *Grand prix de l'urbanisme* (www.urbanisme.equipement.gouv.fr) ha testimoniato la natura plurale di questa professione, costituendo spesso anche l'occasione di orientare il dibattito sull'urbanistica e la città contemporanea in Francia, con vincitori connotati da profili professionali, esperienze e specializzazioni diverse. Così, si sono avvicendati sul podio e fra la folla dei 'nominati': architetti, paesaggisti, *urban designers*, *planners*, studiosi della città, *maîtres d'ouvrage* di grandi progetti urbani e, naturalmente, urbanisti.

Per alcuni, la presenza di tale varietà di matrici professionali, e di modi di nominarle, ha costituito lo spunto per alimentare un ozioso dibattito sullo "specifico disciplinare". Eventi come questo possono essere invece una buona occasione per interrogarsi sull'utilità per le città di questi premi: cioè sul ruolo che queste manifestazioni hanno nella promozione di buoni esempi, sia nel campo dei processi, sia in quello dei progetti, mostrando concretamente, ad amministratori, tecnici, cittadini alcune buone pratiche in azione. Ma non solo, premi come questo possono essere ottime occasioni per raccontare biografie intellettuali che siano di riferimento all'interno di percorsi formativi. Una pratica, quella dell'autobiografia, che troppo spesso in questi casi si riduce a curriculum. Potrebbe essere invece sede di rilevanti autoriflessioni e, quindi, mezzo adeguato e fertile di trasmissione della crescita di un pensiero progettuale e degli argomenti che lo sostengono.
Francesco Infussi insegna Progettazione urbana presso il Politecnico di Milano

The winners of the 2004 edition of the *Grand prix de l'urbanisme* – appointment in Paris on 20 December 2004 for the prizegiving ceremony– were Christian de Portzamparc and Bernardo Secchi, who was awarded a special prize by the jury. Set up in 1989, the *Grand prix* is promoted by the *Ministère de l'Equipement, des Transports, de l'Aménagement du Territoire, du Tourisme et de la Mer*. The institution of rewarding a person's professional standing implicitly defines his or her profession itself. From one year to the next the prizewinners may sometimes seem to come from fields which, though contiguous, do not quiet coincide. In such cases it would be reductive to suggest that the jury's standards have 'deviated'. Rather, the aim should be to establish whether the discipline is going through a period of change, leaving aside any ideological assumption that may be intended to define its nature permanently.

Practical knowledge is of course subject to frequent redefinitions of its fields of action and savoir faire, and of the criteria governing the place they occupy in society. And that goes for urban planning and planners too: a professional elite that has always had difficulty in dealing with its own identity as a discipline, constantly and at times obsessively questioned. Those concerned with the designing of cities in fact must be able to relate different (not necessarily only technical) sphere of knowledge and to assess their interaction. However this should be done without creating pretexts to decline technical responsibility for actions taken.

In recent years the *Grand prix de l'urbanisme* (www.urbanisme.equipement.gouv.fr) has witnessed the plurality of this profession, often also providing an opportunity to steer the debate towards planning and contemporary cities in France, with winners picked from a diversity of professional profiles, experience and specialisations. Prizewinners and the crowd of special mentions have thus alternated among architects, landscape and urban designers, planners, scholars of cities, *maîtres d'ouvrage* in charge of major urban projects, and, naturally, urbanists.

Some people have seen this wide variety of professional backgrounds, and the ways of naming them, as fuel for idle speculation on the "disciplinary specific". Events like this can on the other hand be a good opportunity to consider the usefulness of these prizes to cities, focusing on their role in promoting fine examples, both as processes and as projects. In this way the attention of administrators, technicians and citizens can be concretely drawn to commendable practices in action. Furthermore, prizes like this can be excellent occasions for recounting intellectual biographies as references to be learnt from. The practice of autobiography on the other hand is in these cases often reduced to a mere curriculum. Instead, it could be a place for relevant self-reflection, hence a proper and fertile means of transmitting the growth of an urban philosophy and of its underlying arguments.
Francesco Infussi teaches Urban Design at the Milan Polytechnic

Piano per Anversa/Anvers plan structure, 2004. Per gentile concessione/Courtesy Bernardo Secchi, Milano

6

Londra – Gran Bretagna/Great Britain
Christmas Tree for V&A

6.12.2004 – 6.1.2005
Victoria & Albert Museum, Cromwell Road
T +44-020-7942 2000 - www.vam.ac.uk

Ornato con più di mille rose di velluto e chiffon, l'immenso albero di Natale del Victoria and Albert Museum è quest'anno firmato dalla star emergente della moda britannica. Dopo il Christmas Tree di cristallo Swarovski di Alexander McQueen e Tord Boontje dello scorso anno, è ora la volta di Matthew Williamson, il giovane designer di Manchester che con le sue creazioni ha già stregato Hollywood e New York. *E.S.*

Decorated with over a thousand roses made from velvet and chiffon, the huge Christmas tree at the Victoria and Albert Museum has been designed by one of Britain's rising fashion stars. Following in the footsteps of last year's Swarovski crystal Christmas tree by Alexander McQueen and Tord Boontje, it is the turn of Matthew Williamson, a young designer from Manchester who has already bewitched Hollywood and New York with his creations. *E.S.*

11

New York – U.S.A.
Architecture and Revolution in Cuba

Fino a/Until 11.12.2005
Storefront for Art and Architecture, 97 Kenmare Street
T +1-212-4315795
www.storefrontnews.org

La mostra curata dall'architetto e storico Eduardo Luis Rodríguez rivela, attraverso un corpo di circa 200 immagini d'archivio, il ruolo politico che l'architettura ricoprì negli anni Sessanta a Cuba. Si tratta di un corpo di cinquanta progetti, praticamente sconosciuto fuori dai confini dell'isola e che fu realizzato dal governo statale nell'ambito del programma nazionale di edilizia. Eduardo Luis Rodríguez, nato all'Avana nel 1959, è autore di numerose pubblicazioni sull'architettura moderna e storica della capitale cubana. *L.B.*

Through a collection of around 200 archival images, the exhibition curated by architect and historian Eduardo Luis Rodríguez reveals the political role that architecture had in Cuba in the 1960s. The images illustrate around fifty projects practically unknown outside the confines of the island, which were realised by the state government as part of a national building programme. Eduardo Luis Rodríguez was born in Havana in 1959 and is the author of a number of books on modern and historical architecture of the Cuban capital. *L.B.*

Rovereto – Italia/Italy
Mimmo Jodice

11.12.2004 – 23.1.2005
Mart, corso Bettini 43
T +39-800-397760
www.mart.trento.it

Dopo gli scatti di Gabriele Basilico che, per immagini, ha raccontato il suo Trentino, il MART ospita i lavori di un altro maestro italiano della fotografia: Mimmo Jodice. Napoletano, classe 1934, Jodice inizia a fotografare a metà degli anni Sessanta. Dalle prime sperimentazioni linguistiche passa attraverso l'indagine della realtà sociale della sua città e del sud d'Italia, quindi rivisita in chiave metafisica i luoghi quotidiani e offre la sua personale interpretazione dell'antica cultura mediterranea. *E.S.*

Following the work of Gabriele Basilico that illustrated his vision of Trentino, MART is hosting an exhibition of work by another leading Italian photographer, Mimmo Jodice. Born in Naples in 1934, Jodice began taking photographs in the mid-1960s. From early experiments in style he moved on to examine social reality in his native city and southern Italy. He looked with a metaphysical slant at everyday places and offered his own personal interpretation of antique Mediterranean culture. *E.S.*

12

Como – Italia/Italy
Eisenman day

12.12.2004
Segreteria organizzativa GT04
T +39-031-301037
info@gt04.org; www.gt04.org

Nel centenario della nascita di Giuseppe Terragni, il tempo presente e quello della modernità razionalista si incontrano a Como in una giornata dedicata a Peter Eisenman, uno dei più appassionati studiosi dell'opera dell'architetto italiano. In parallelo all'apertura straordinaria della casa Giuliani Frigerio (1939-1940), Franco Purini, Pier Vittorio Aureli e Marco Biraghi si confronteranno nel pomeriggio sulle affinità elettive che legano Eisenman a Terragni (ore 16.00; Infospazio, Palazzo del Broletto). Alle ore 20.30, invece, le sale della Casa del Fascio si apriranno per accogliere l'ospite d'onore, Eisenman. A dialogo con il pubblico nel racconto del suo ultimo libro: *Giuseppe Terragni: trasformazione, decomposizioni, critica*. *L.B.*

In the centenary of the birth of Giuseppe Terragni, the present meets the era of rationalist modernity in Como in a day dedicated to Peter Eisenman,

The congress for architects and interior designers
contractworld, 15 – 18.1.2005 in Hannover

Stephen A. Apking
Skidmore, Owings & Merill
New York

Wolf D. Prix
COOP HIMMELB(L)AU
Vienna

Roger Riewe
Riegler Riewe
Graz

Francesc Rifé
Studio Rifé
Barcelona

Wiel Arets
Wiel Arets
Architect & Assosiates
Maastricht

Internationally renowned architects and interior designers will be speaking on interior design for offices, hotels and shops. Projects which win a contractworld.award will be presented, while exhibitors whose activities are geared to the top end of the contracting business will be showcasing their latest products and services.

HANNOVER
15 – 18.1.2005

www.contractworld.com

contractworld

Visions for Offices, Hotels and Shops

The complete program, registration forms and other information on contractworld can be found at www.contractworld.com

Participation in contractworld.congress is free of charge, as the costs are already included in the trade show admission ticket.

Day ticket: EUR 18.00, Four-day ticket: EUR 32.00

www.contractworld.com

Deutsche Messe AG
Hannover · Germany

Torino – Italia/Italy
Quando la pittura rappresenta solo se stessa
When painting represents only itself

Per gentile concessione/Courtesy Castello di Rivoli, Torino

Franz Kline muore a cinquantun anni nel 1962. La sua straordinaria avventura creativa dura solo dodici anni, quanto basta per farlo diventare una delle figure emblematiche del primo movimento artistico innovatore con una specifica identità americana; vale a dire l'*action painting*, definizione più aggressiva e convincente rispetto a quella più generica di espressionismo astratto. Rispetto alla gran parte degli altri protagonisti di quella ormai mitica stagione newyorkese (come Gorky, Pollock, Rothko, Motherwell o De Kooning) Kline non ha avuto negli anni Quaranta una fase influenzata da suggestioni surrealiste, rimanendo sostanzialmente legato al realismo degli artisti della "scena americana". E questo, forse, è un dato significativo che spiega la particolare originalità degli sviluppi successivi.

Dopo qualche sperimentazione in chiave cubista o astratteggiante, la svolta definitiva con un radicale cambiamento di prospettive operative e di linguaggio pittorico avviene verso il 1948–1949, grazie alla frequentazione del gruppo degli espressionisti astratti e in particolare di Willem De Kooning. Secondo la testimonianza della moglie di quest'ultimo, Elaine, Kline inizia a mettere a fuoco gli elementi chiave del suo inconfondibile stile quando, un giorno, proiettando con un episcopio sul muro gli ingrandimenti di alcuni suoi piccoli lavori su carta, si rende conto della forza espressiva delle grandi pennellate nere liberate da ogni funzione referenziale. A partire da questa intuizione fondamentale incomincia a dipingere le sue tele di grande formato esclusivamente in nero e bianco.

Dopo la sua prima personale alla Egan Gallery nel 1950, arriva subito al successo partecipando alle principali mostre collettive attraverso cui la nuova pittura americana trionfa anche a livello internazionale (tra cui "Ninth Street Show" nel 1951, "The New Decade" al Whitney Museum nel 1955, "12 Americans al Museum of Modern Art di New York nel 1955, e "The New American Painting" curata dal MoMA che gira in varie città europee).

La pittura di Kline possiede tutte le principali caratteristiche che contraddistinguono in modo specifico l'arte americana degli anni Cinquanta e Sessanta. Le sue opere, come quelle di Pollock, di Rothko o di Newman, ma con valenze profondamente originali, hanno una straordinaria forza di presenza non solo visiva, ma anche fisica nello spazio reale, riuscendo a trasformare la quantità (le grandi dimensioni) in inedita qualità. L'osservatore, inoltre, percepisce immediatamente nella sua interezza tutto l'insieme della composizione, il che produce una singolare impressione di monumentalità. Un terzo elemento molto significativo è la letteralità, ossia l'assenza totale di valenze illusionistiche o simboliche: la pittura nella sua drammatica essenzialità monocroma rappresenta in modo icastico solo se stessa.

Anche se il punto di partenza può essere stato inizialmente l'ingrandimento di piccole immagini, l'articolazione delle composizioni (o meglio la libera organizzazione delle ampie pennellate sul supporto) è sempre specificamente pensata ed elaborata da Kline su grande scala. I quadri appaiono come imponenti configurazioni segniche che rimandano a strutture spezzate, in collisione, caratterizzate da equilibri precari e da una sorta di affascinante disarmonia.

A prima vista queste configurazioni, che colpiscono violentemente l'attenzione, sembrano cariche di energia gestuale e, dunque, esempi emblematici di "pittura d'azione". Ma se le si guarda con attenzione, con un'attitudine più contemplativa, ecco che i grandi segni monumentali ci appaiono come bloccati e sospesi nello spazio della rappresentazione. Questa dimensione di magica sospensione è determinata da un aspetto essenziale del processo operativo dell'artista. Kline non dipinge solo in nero sul fondo bianco, ma lavora anche moltissimo con il bianco ricoprendo parti nere già tracciate, in modo da creare una raffinata dialettica fra i due colori.

Questi quadri hanno suggerito le interpretazioni più diverse, da quelle in chiave drammatica esistenziale a quelle con riferimenti alle strutture urbane (in particolare i ponti). E anche, non senza qualche ragione, si è parlato dell'influenza della calligrafia giapponese, interpretazione sempre rifiutata dall'autore. A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta l'artista dipinge anche quadri con altri colori, con risultati notevolissimi, ma nella storia dell'arte rimarrà sempre inesorabilmente imprigionato nelle sue straordinarie barre nere.

La grande retrospettiva al Castello di Rivoli, curata da Carolyn Christov-Bakargiev, attraverso un centinaio di opere mette in scena tutte le principali fasi della ricerca di Kline, dall'inizio figurativo, che ha una funzione soprattutto documentaria, ai primi inchiostri su carta e quadri astratti, dalle più note composizioni monumentali in bianco e nero ad alcuni esempi di dipinti con più colori.
Francesco Poli, critico d'arte e professore presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera

Franz Kline died aged fifty-one in 1962. His remarkable creative adventure lasted just twelve years but it was enough to make him one of the emblematic figures of the first innovative art movement – action painting – to have a specific American identity. Its reference to action offers a more aggressive and convincing definition than the vaguer abstract expressionism. Compared to most of the other protagonists (like Gorky, Pollock, Rothko, Motherwell or De Kooning) of that mythic New York season of art, Kline in the 1950s went through no phase of surrealist influences. He remained substantially attached to the realism of artists on the "American scene", a significant factor which may explain the peculiar originality of later developments.

After a few experiments on a cubist or abstract note, the turning point and radical change in his working perspectives and pictorial language came around 1948–1949 as a result of his mixing with the abstract expressionist group and in particular with Willem De Kooning. According to De Kooning's wife Elaine, Kline began to bring into focus the key elements of his unmistakable style when one day, while using an episcope to project enlargements onto the wall of some of his small works on paper, he noticed the expressive force of large brushstrokes liberated from all referential functions. This pivotal intuition led to his large canvases done exclusively in black and white.

His solo show at the Egan Gallery in 1950 brought him immediate success, and he took part in the principal group shows through which the new American painting also triumphed internationally (among them was the "Ninth Street Show" in 1951, "The New Decade" at the Whitney Museum in 1955, "12 Americans" at the Museum of Modern Art in New York in 1955, and "The New American Painting", curated by the MoMA, which toured various European cities).

Kline's painting has all the distinctive characteristics of American art of the '50s and '60s. His works, like those of Pollock, Rothko or Newman but with deeply original qualities, have an extraordinary impact that is not only visually but also physically in real space. They transform quantity into unprecedented quality. Moreover, the viewer immediately perceives the whole composition, which conveys a singular impression of monumentality. A third and highly significant element of his work is its literalness: the total absence of any illusionary or symbolic valence. The painting, in its dramatic monochrome essentiality, represents only itself. Even though the starting point may at first have been the enlargement of small images, the way the compositions are articulated (or rather the free organisation of broad brushstrokes on the support) is always specifically conceived and elaborated by Kline on a large scale. Their imposing configurations relate to broken structures in collision that are characterised by precarious balances and a fascinating disharmony.

At first sight these configurations, which violently strike the eye, seem charged with gestures and hence to be emblematic examples of "action painting". But if examined carefully and in a more contemplative mood, the large monumental marks begin to look as if they were locked and suspended in the space of the representation. This feeling of magic suspension is determined by an essential aspect of the artist's working process. Kline does not paint only in black on a white background. He also works extensively with white, covering up black areas already traced, so as to create a very subtle dialectic between the two colours.

These paintings have suggested the most varied interpretations, from those in an existential, dramatic key, to those with references to urban structures (in particular bridges). And also, not without some reason, the influence of Japanese calligraphy (an interpretation always rejected by the artist) has been put forward. From the second half of the 1950s, the artist did paintings in other colours with conspicuous results. But in the history of art he remains inexorably imprisoned in his spectacular black stripes.

The major retrospective at the Castello di Rivoli, curated by Carolyn Christov-Bakargiev, embraces all the principal phases of Kline's development: the figurative beginnings that serve a mainly documentary function, the first inks on paper, the abstract paintings, the best-known monumental compositions in black and white, and a few examples of paintings in other colours.
Francesco Poli is an art critic and a professor at the Milan Accademia di Brera

Franz Kline 1910–1962
Fino a/Until 31.1.2005
Castello di Rivoli, piazza Mafalda di Savoia
T +39-011-9565220
www.castellodirivoli.org

one of the most passionate scholars of the work of the Italian architect. At the same time the Casa Giuliani Frigerio (1939–1940) will be open and Franco Purini, Pier Vittorio Aureli and Marco Biraghi meet together in the afternoon to discuss the elective affinities that link Eisenman and Terragni (16.00h: Infospazio, Palazzo del Broletto). At 20.30h, the Casa del Fascio will open to receive the guest of honour, Eisenman, who will talk to the public about his latest book: *Giuseppe Terragni: trasformazione, decomposizioni, critica*. *L.B.*

Udine – Italia/Italy
Instant Europe

12.12.2004–23.3.2005
Villa Manin, piazza Manin 10
Passariano, Codroipo
T +39-0432-906509

I curatori della mostra "Instant Europe", Francesco Bonami e Sarah Cosulich Canarutto, sono partiti dal dato politico: il 1° maggio 2004 Cipro, Estonia, Lettonia, Lituania, Malta, Polonia, Repubblica Ceca, Repubblica Slovacca, Slovenia, Ungheria sono entrati a far parte dell'Unione Europea. Per la maggior parte dei cittadini europei, comunque, queste nazioni rimangono delle entità nebulose di cui non si conoscono identità e cultura. Un gap a cui Villa Manin dà una sua risposta, coinvolgendo un drappello di trenta fotografi che, con una visione a metà strada tra arte ed interpretazione sociologica, raccontano l'esistenza reale ed immaginata di paesi, al tempo stesso, così vicini e così lontani. *L.B.*

Curators of the exhibition "Instant Europe", Francesco Bonami and Sarah Cosulich Canarutto, started off with a politically significant date. On May 1, 2004, Cyprus, Estonia, Latvia, Lithuania, Malta, Poland, the Czech Republic, Slovakia, Slovenia and Hungary entered the European Union. For most European citizens however, these countries remain rather nebulous entities about whose culture and identity little is known. Villa Manin aims to fill this gap with the help of thirty photographers, who with a view that lies halfway between art and sociological interpretation describe in their own way the real and imagined existence of these countries that are so near and yet so far away. *L.B.*

Amsterdam – Olanda/The Netherlands
Droog Design

Inaugurazione/Opening 12.12.2004
7b Staalstraat
www.droogdesign.nl

Prima ancora di aprire ufficialmente i battenti, il nuovo quartier generale di Droog è già diventato un'imprescindibile meta per gli appassionati di design. Secondo le stime del gruppo olandese, sono infatti quasi 5.000 i visitatori che, dall'inizio di settembre, si sono recati in Staalstraat per curiosare all'interno del seicentesco edificio 'rivisitato' da Bas van Tol. In tempo per la giornata inaugurale, arriveranno anche i pezzi forti della collezione, come la Tile Kitchen di Arnoud Visser, Erik Jan Kwakkel e Peter van der Jagt. *E.S.*

Even before its official opening, the new Droog headquarters has already become an obligatory destination for design enthusiasts. According to estimates from the Dutch group, since the beginning of September around 5,000 visitors have come by Staalstraat to look inside the 17th-century building 'revisited' by Bas van Tol. For opening day, major pieces from the collection will be arriving, such as the Tile Kitchen by Arnoud Visser, Erik Jan Kwakkel and Peter van der Jagt. *E.S.*

15

Wien – Austria
Peter Eisenman. Barefoot on white-hot walls

15.12.2004–22.5.2005
MAK, Weiskirchnerstrasse 3
T +43-1-71136212
www.mak.at

Il progetto di architettura come opera d'arte totale: nell'anno che l'ha consacrato Leone d'Oro alla carriera alla Biennale di Venezia, Peter Eisenman traccia un consuntivo del suo lavoro con una grande installazione appositamente concepita per il MAK di Vienna. In scena, quindi, una retrospettiva che copre un arco di quaranta anni (Peter Eisenman è nato a Newark, New Jersey, nel 1932), nella quale la sequenza cronologica viene disciolta nell'esperienza spaziale suggerita dall'allestimento. *L.B.*

The architectural project viewed as a complete work of art. In the year that he received the Leone d'Oro at the Venice Biennale in recognition of his career, Peter Eisenman offers an overview of his work with a large scale installation specially made for MAK in Vienna. The retrospective covers a forty-year period (Peter Eisenman was born in Newark, New Jersey in 1932) in which the chronological sequence dissolves within the spatial experience evoked by the installation. *L.B.*

DINAMIS
LA LUCE
AUTOARTICOLATA

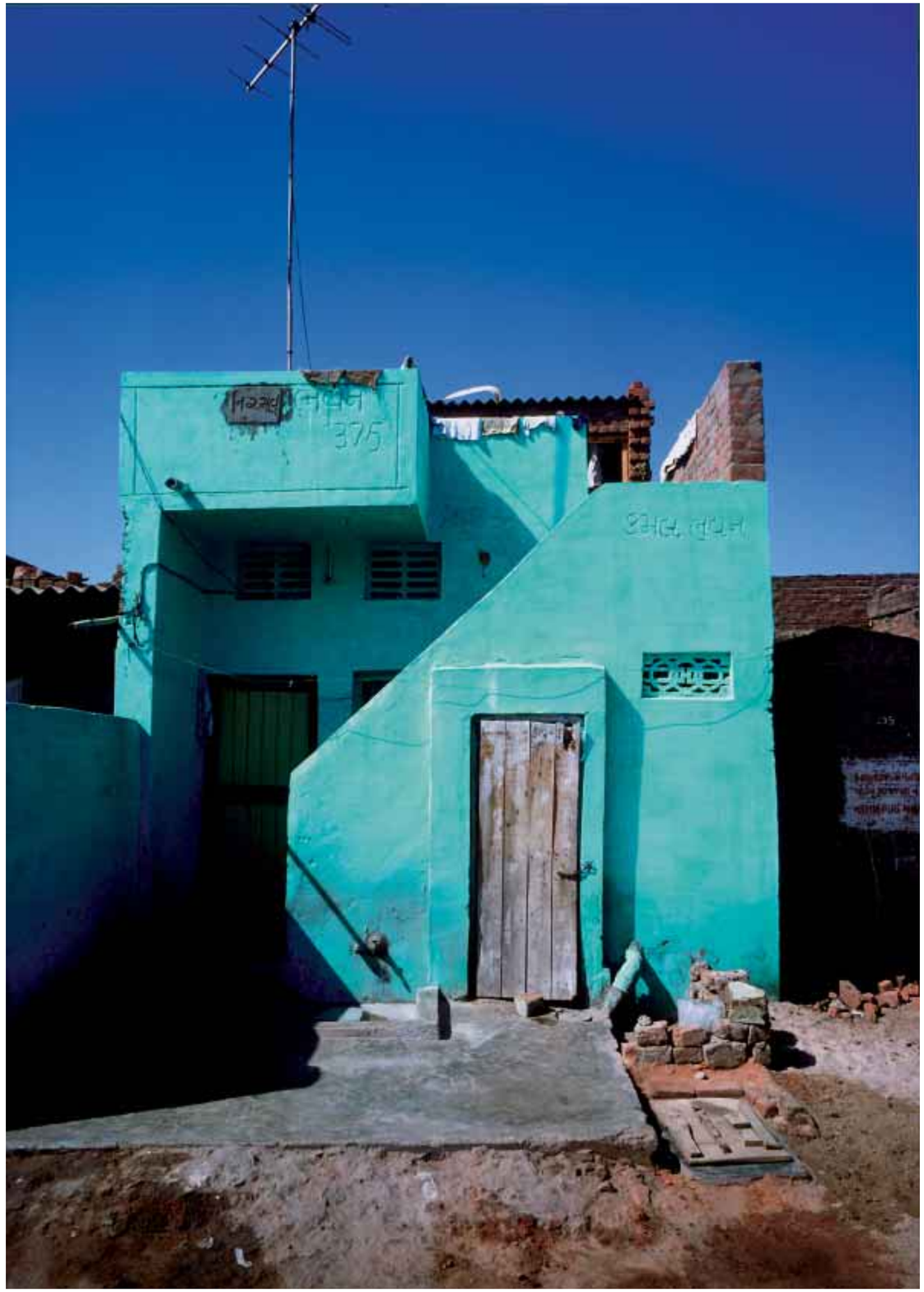
Chi ha i piedi per terra si innamora di Dinamis, una lampada che porta il concetto di quadrato addirittura al cubo. Ma nello stesso tempo, si innamora anche della sua flessibilità. Installabile a parete e su palo si muove bene sia nei grandi spazi interni che esterni. Potete averla con gruppo ottico simmetrico oppure asimmetrico, con lampade fluorescenti compatte, alogene oppure agli alogenuri metallici. Dinamis di Quattrobi: non è forse la quadratura del cerchio?

Quattrobi S.p.A.
20040 Colnago - Milano
Via E. Berlinguer, 22
Telefono: ++39 039 6885111 r.a.
Fax: ++39 039 6885113
www.4bi.it

IT - 20017

quattrobi®

www.winning-group.com - Ph. Giudiciani



Abbastanza raramente mi incontro con l'architettura.

Molto spesso mi incontro con l'edilizia, con milioni di metri cubi di stanze tutte uguali, con una porta e una finestra, ammassate in grandi mucchi che arrivano anche a ottanta metri di altezza e certe volte anche a cento e forse a cento e cinquanta metri. Non so bene.

Quelle montagne di stanze tutte uguali mi fanno molta impressione perché mi sembra che su quelle montagne ci sia molto poca pietà per la gente che le deve scalare.

Qualche volta mi incontro con sculture enormi, un po' come le sculture di Antoine Pevsner ma enormi, grandi come case e qualche volta mi incontro anche con "Acrobatiche opere di ingegneria". Così le chiamano.

Abbastanza raramente mi incontro con l'architettura, quella che prova ad avvolgere con cura il mio corpo e la mia molto fragile anima.

I seldom come across architecture.

Very often I come across a building with millions of cubic metres of identical rooms, with a door and a window piled together in vast heaps up to eighty metres high and sometimes even a hundred, I'm not sure, maybe a hundred and fifty metres high.

Those mountains of rooms all exactly alike make a big impression on me because I suspect they don't have much pity on the people who have to climb them.

Sometimes I come across enormous sculptures, a bit like the sculptures of Antoine Pevsner, as big as houses and sometimes I even come across what I like to call "acrobatic works of engineering".

I seldom come across architecture, the kind that tries carefully to wrap itself around my body and my very fragile soul.

Ettore Sottsass

Ettore Sottsass Foto dal finestrino Pictures from a window

Steven Holl
La rivincita delle periferie

"Lo spoglio si effettua nel disordine. Sbattendo violentemente, si aprono e si chiudono tutte le porte della sala dello scrutinio. Cestina, cestina! La Natura strappa i suoi manoscritti, demolisce la sua biblioteca, abbatte rabbiosamente i suoi ultimi frutti."

Francis Ponge,
La fine dell'autunno, 1950

Due giorni dopo le elezioni presidenziali americane del 2004 *The New York Times* ha pubblicato dei grafici che mostrano come in tutti i principali centri urbani degli Stati Uniti d'America il margine elettorale a favore dei voti democratici sia stato di oltre 100.000 voti: Kerry batte Bush. Kerry ha vinto in tutti i centri urbani d'America: New York, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Seattle, Portland, Boston, Washington, Kansas City, Detroit, Cleveland e perfino nel più grande centro urbano dello stato della Florida (Miami) ha vinto con 55.000 voti di scarto. Dunque si può affermare che il vantaggio di Bush sia stato per forza costruito interamente grazie ai voti suburbani e rurali.

Cinque giorni prima delle elezioni mi trovavo al centro dell'America, e si capiva perché Kerry fosse sicuro di vincere. Kansas City, nel Missouri (dove stiamo costruendo il Nelson-Atkins Museum), era tappezzata di manifesti di Kerry ed Edwards, senza un manifesto di Bush in vista. Lasciando Kansas City in macchina per un viaggio di tre ore alla volta di Des Moines, nello Iowa, vedevo nella luce del crepuscolo qualche innocente mucca ruminare l'erba in quella immensa "zona rossa"[1] della carta degli Stati Uniti. Ad Ames la sala da quattrocento posti dell'Università dello Iowa, dove quella sera tenevo una conferenza, era piena di ottimisti seguaci di Kerry. La vittoria di Kerry era imminente, lo sentivo.

La sorpresa costituita dalla vittoria di Bush rende invece evidente come oggi negli Stati Uniti ci siano molti più cittadini suburbani, abitanti negli hinterland, di quanti non immaginassimo.

E non a caso, nelle ultime settimane di campagna elettorale, i repubblicani avevano focalizzato la loro attenzione proprio sugli hinterland, mentre i democratici si erano dedicati soprattutto ai centri urbani. Nonostante i motori che sospingono l'economia americana abbiano le loro sedi direzionali nei centri urbani, le elezioni sono state insomma vinte proprio nelle zone di espansione informe delle città, dove ogni mese si aprono nuovi centri commerciali e nuove lottizzazioni.

Oggi *The New York Times* osserva che il 70 % dei sostenitori di Bush ritiene che gli Stati Uniti abbiano fornito "prove inconfutabili" della connivenza di Saddam Hussein con Al Qaeda. Un terzo dei sostenitori di Bush crede che in Iraq siano state trovate armi di distruzione di massa. È autosuggestione politica o ignoranza? Per rispondere bisogna considerare il fatto che molti abitanti degli hinterland sono schiavi di due o tre ore quotidiane di pendolarismo, e che questo li isola e li segrega da qualunque dialogo con il resto del paese e del mondo. I libri, numerosi, che hanno avanzato critiche precise alla presidenza Bush non sono infatti accessibili agli esausti pendolari dei sobborghi, che cadono addormentati davanti al televisore. Queste tenaci zone di espansione disordinata dove la gente recita il "sogno americano" e contemporaneamente fa piazza pulita del paesaggio naturale sono, in tutto il Paese, quelle in cui il "timore di attacchi terroristici" è più alto, anche se sappiamo che questi attacchi sarebbero presumibilmente diretti solo ai centri urbani.

I valori suburbani, evangelici e fondamentalisti di crescente intolleranza recano con sé il pericolo di un'accelerazione verso la stessa intolleranza che ha ispirato i fondamentalisti islamici. Un genere di fondamentalismo fa da specchio all'altro, dando seguito a tendenze pericolose destinate a ricadere sul mondo intero. E proprio per questo si è trattato in realtà di un'elezione mondiale, anche se il mondo non ha potuto votare.

L'urbanesimo e la densità demografica, d'altra parte, sono incubatori di una forte ibridazione culturale e di culture che diventano consapevoli delle altre e del mondo. L'idea che i centri urbani statunitensi abbiano votato con un margine così netto a favore di un allontanamento di Bush, e che sia stato il voto degli hinterland a mantenere Bush al suo posto, fa di queste elezioni il primo esempio di elezioni antiurbane della storia: un'allarmante "voce delle periferie".

Se vogliamo protestare, questo gesto non può realizzarsi nei sobborghi, dove lo spazio è privatizzato. La protesta si attuerà negli spazi pubblici dei centri urbani; ma le periferie non se ne accorgeranno.
Le emittenti televisive come la catena Fox, di ispirazione repubblicana, confezionano notiziari speciali per gli spettatori degli hinterland; le numerose sale cinematografiche degli hinterland si sono rifiutate di proiettare il film *Fahrenheit 9/11*.

La politica ambientale di Bush ribalta tutte le linee adottate in America negli ultimi vent'anni. Tuttavia gli Stati Uniti hanno urgente bisogno di difendere ciò che resta del paesaggio naturale, di cui oltre 400.000 chilometri quadrati potrebbero essere divorati nel prossimo decennio dall'espansione incontrollata degli hinterland. Gli oltre 280 milioni di persone che oggi popolano gli Stati Uniti cresceranno secondo le stime fino a 430 milioni nel 2050.
Al posto di disordinate espansioni suburbane che divorano il paesaggio e sprecano energia intrappolando i bambini con la necessità di usare l'auto per portarli ovunque, occorre realizzare nuovi centri urbani, come il nostro *Edge of the City Projects* del 1991. L'1 % del bilancio militare statunitense basterebbe a costruire un buon numero di questi insediamenti.

Oggi occorrono con urgenza progetti urbani animati da idee nuove, per ridare una promessa fisica al nostro fragile ambiente e per realizzare nuove città dotate della densità e delle opportunità necessarie ai loro abitanti per coltivare e pensare il futuro in modo alternativo. L'aut aut cristallizzato nella situazione attuale è davvero troppo semplicistico...

Il primo libro importante di Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*,[2] fu iniziato nel 1922 e pubblicato nel 1942. Ponge scriveva stupende poesie sugli alberi, sulle rane, sui ruscelli, sulle more selvatiche... Tutte cose rapidamente abolite dall'espansione disordinata degli hinterland. Chissà: forse la polarizzazione degli Stati Uniti potrà essere spezzata solo dal "partito preso delle cose"!

New York, 8 novembre 2004

Note
1) Nella tradizione iconografica statunitense il rosso indica sulle mappe delle preferenze elettorali gli stati favorevoli al Partito repubblicano. [NdT]
2) Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, trad. it. di Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1979.

Voice of the Suburbs?

"The counting of votes goes on chaotically. All the doors of the polling places fly open and slam shut. Into the waste basket! Into the waste basket! Nature rips up her manuscripts, tears down her library, knocks down the last fruits with long poles."

Francis Ponge,
The End of Fall, 1950

Two days after the 2004 U.S. presidential election, *The New York Times* published charts showing that all of the major urban centres in America had Democratic vote margins of over 100,000 votes, i.e. Kerry over Bush. Kerry won in all the major urban centres of America: New York City, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Seattle, Portland, Boston, Washington D.C., Kansas City, Detroit, Cleveland and even in Miami, the major urban centre of Florida, he won by 55,000 votes. Bush's margin of victory came entirely from suburban and rural votes.

I had the experience of being in the centre of America five days before the election and felt that Kerry was sure to win.

Kansas City, Missouri (where we are building the Nelson-Atkins Museum) was papered with Kerry-Edwards posters and no Bush posters in sight.
As I left Kansas City on the three-hour drive to Des Moines, Iowa, I could see a few innocent cows chewing grass under twilight in that huge "red space" on the U.S. map. The hall of 400 at the University of Iowa in Ames that I lectured to that evening was full of Kerry optimists. I felt a Kerry win was imminent.

The surprise of the Bush victory exposes the fact that there are many more suburbanites in America than we had imagined. During the last weeks of the campaign the Republicans focused their attention on the suburbs, while the Democrats placed an emphasis on urban areas. Despite the fact that the engine that drives the U.S. economy is located in the urban centres, the sprawling zones where new shopping malls and subdivisions open every month is where this election was won.

Today's *Times* notes that 70 per cent of Bush supporters believe the U.S. provided "clear evidence" that Saddam Hussein worked with Al Qaeda.
One third of Bush supporters believe weapons of mass destruction have been found in Iraq. Is this political self-deception or ignorance?

The fact that most suburbanites are slaves to two or three-hour daily commutes isolates and segregates them from any dialogue with the rest of the country and the world.
The several books published that were accurately critical of Bush's presidency are not accessible to exhausted suburban commuters who fall asleep in front of their television sets. These tenacious sprawl zones where people are playing out the "American Dream" and simultaneously wiping out the natural landscape is where the "fear of terrorist attack" is highest in the country, even though the attacks were on urban centres.

Suburban, evangelical and fundamentalist values with increasing intolerance are in danger of accelerating into the same intolerance that has led Islamic fundamentalists.
One type of fundamentalism acts as a mirror of another type, thus pursuing dangerous tendencies with consequences for the whole world.
In fact, it was a world election but the world couldn't vote.

"Spiroid Sectors", Dallas, Texas 1990. Dalfrom *Edge of the City*, Steven Holl

Urbanism and population density on the other hand are incubators for hybrid cultures that are aware of each other and of the world. The fact that thinking urban centres in the U.S. voted with a clear margin to remove Bush and that it is a suburban vote keeping Bush in place makes this election the first in history to be anti-urban, a kind of alarming "Voice of the Suburbs".

If we are to protest, the action cannot occur in the suburbs where space is privatised. The protest will occur in public space in the urban centres – but the suburbs won't be watching.
The television stations, like the Republican influenced Fox News Channel, deliver slanted news to the suburban viewers; the many suburban theatres refused to show the movie *Fahrenheit 9/11*.

Bush's environmental policies reverse all the headway made in America over the last 20 years. However, the U.S. urgently needs to protect the remaining natural landscape, including 100 million acres that could be consumed by suburban sprawl in the next decade. The over 280 million people who presently make up the U.S. are estimated to grow to 430 million by the year 2050. Instead of the landscape-consuming and energy-wasting suburban sprawl which trap children with the need to be driven everywhere by cars, new urban centres (like our *Edge of the City Projects* from 1991) need to be realised. One per cent of the U.S. military budget could build several of these settlements.

Today, urban visions driven by new ideas are urgently needed to restore physical promise to our fragile environment and to provide new cities with a density and an opportunity for people to cultivate and think alternatively about the future. An either-or polarisation stuck in the present situation is just too simplistic.

The first major book by Francis Ponge, *The Nature of Things*, was started in 1922 and published in 1942. Ponge writes magnificent poems on trees, the frog, streams, wild blackberries, basically all those things quickly abolished by suburban sprawl. Perhaps the polarisation taking place in the U.S. could be broken by *The Nature of Things*!

New York City, November 8, 2004

Steven Holl
Steven Holl ha fondato a New York nel 1976 lo studio Steven Holl Architects, che ha acquistato fama internazionale per l'eccellenza dei suoi progetti in una varietà di tipologie tra cui musei, strutture scolastiche e costruzioni residenziali. *Time Magazine* ha attribuito a Steven Holl il titolo di Miglior Architetto d'America, per "gli edifici che gratificano lo spirito oltre che l'occhio". Tra i suoi riconoscimenti il National AIA Design Award, la Grande Médaille d'Or e la Medaglia Alvar Aalto. Recentemente la Smithsonian Institution gli ha conferito il Cooper Hewitt Natinal Design Award per l'architettura.
Tra le sue opere più celebri il Museo d'arte contemporanea Kiasma di Helsinki; la Cappella di Sant'Ignazio a Seattle e la Simmons Hall del Massachusetts Institute of Technology. Tra le opere attualmente in corso di costruzione il Nelson-Atkins Museum di Kansas City; un complesso residenziale ibrido di sette grattacieli a Pechino; un impianto per il trattamento delle acque a Hamden, nel Connecticut; un nuovo complesso sul lungomare di Beirut, in Libano; infine, un nuovo edificio per la Scuola d'Arte e Storia dell'Arte dell'Università dello Iowa.

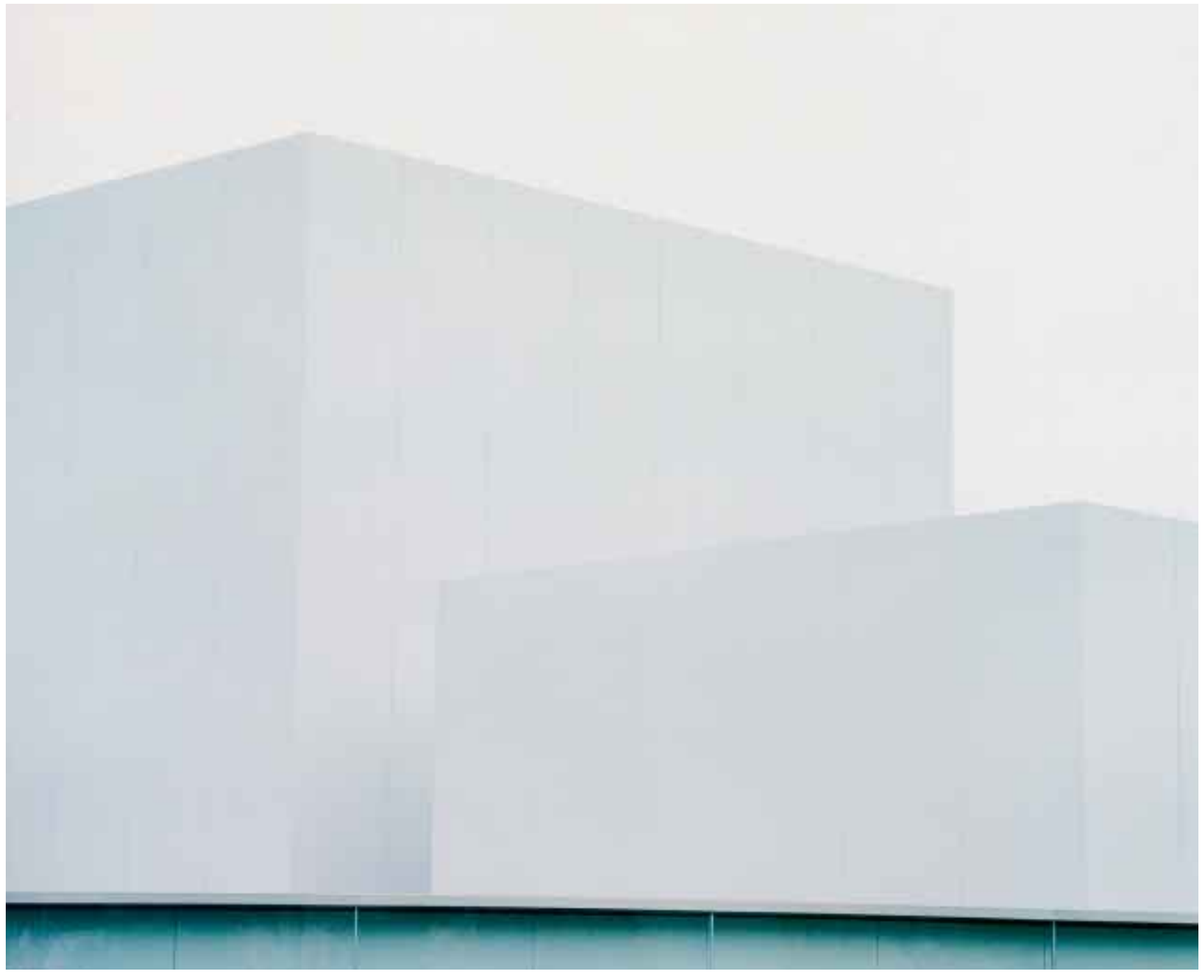
Steven Holl
Steven Holl founded Steven Holl Architects in New York in 1976. The firm has gained an international reputation for excellence in design in a variety of project types including museums, educational facilities, and housing. *Time Magazine* named Steven Holl as America's Best Architect, for "buildings that satisfy the spirit as well as the eye." His honours include National AIA Design Awards, the Grande Médaille d'Or and the Alvar Aalto Medal. He was recently honoured by the Smithsonian Institution with the Cooper Hewitt National Design Award in Architecture. He is best known for the Kiasma Museum of Contemporary Art in Helsinki; the Chapel of St. Ignatius in Seattle and Simmons Hall at the Massachusetts Institute of Technology.
His current work includes the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City; a 7-tower Hybrid Housing project in Beijing; a Water Treatment Facility in Hamden, Connecticut; a new marina development in Beirut, Lebanon; and a new building for the School of Art and Art History at the University of Iowa.

21st Century Museum of Contemporary Art

Più simile, a prima vista, ad un'entità aliena piuttosto che ad un attrattore urbano, l'ultimo progetto di Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa altera radicalmente la tradizionale organizzazione di un museo, sacrificando la monumentalità in favore di una forte integrazione nel contesto urbano

At first sight appearing closer to an alien entity than an urban attractor, Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa's latest project radically alters the museum's conventional spatial organisation, sacrificing monumentality for the sake of a strong integration with its surrounding urban context

Fotografia di/Photography by
Walter Niedermayr
A cura di/Edited by
Joseph Grima, Kayoko Ota



"In Giappone di solito il committente chiede all'architetto di realizzare grandi spazi espositivi dotati di pareti mobili. Noi invece abbiamo deciso di non realizzare due o tre grandi gallerie, ma piuttosto diciotto piccoli spazi"

Da un'intervista di Hans Ulrich Obrist a Kazuyo Sejima

"In Japan, the client usually requires that the architect create big exhibition spaces which use movable walls. But we decided against making two or three big galleries, and designed 18 smaller spaces"

Excerpts from an interview with Kazuyo Sejima by Hans Ulrich Obrist

Solida trasparenza

Joseph Grima

Quando l'aspettativa per un incontro è alta, l'assenza di drammaticità può quasi trasformarsi in delusione. Nel visitare il Museo d'Arte Contemporanea del XXI° secolo, sono forse proprio la semplicità e l'assenza di stupore che l'edificio trasmette a rendere così difficile ricordare il momento esatto in cui si mette piede nell'edificio. Con i suoi cinque metri scarsi di altezza, la facciata dell'edificio è infatti tutt'altro che imponente: al contrario, si materializza davanti al visitatore solo all'ultimo momento, troppo tardi perché se ne conservi un ricordo duraturo. Il nostro corpo si confonde subito con le pareti di vetro che delimitano il perimetro dell'edificio e rendono sfumata la differenza tra interno ed esterno; e così si finisce per entrare nel complesso – un mondo labirintico, popolato da artisti vari, come Matthew Barney, Olafur Eliasson e Pippilotti Rist – senza quasi accorgersene.

Le vere ragioni di questa architettura, tuttavia, diventano chiare se solo si sale sul tetto dell'orrendo palazzo comunale –una grande costruzione per uffici degli anni Sessanta che fronteggia il museo dal lato sud– e si nota come quello che si ha davanti non sia infatti un singolo edificio, ma puttosto un pezzo di città: un mosaico di palazzi per uffici e case unifamiliari, di vicoli e piazze, verdi parchi e centri commerciali... ma tutto in scala ridotta, come si trattasse di un campione prelevato direttamente dal caotico tessuto urbano della città di Kanazawa.

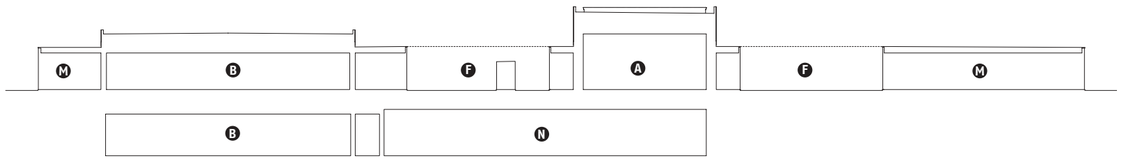
Ci torna in mente l'immagine delle dozzine di modelli allineati con cura su un tavolo; modelli prodotti dagli architetti per studiare tutte le possibili combinazioni per gli interni del museo. È un po' come se con un gigantesco stampino per biscotti fossero state prelevate varie parti della città scelte a caso, tagliando, riproducendo e sperimentando ciascuna configurazione spaziale fino a raggiungere un equilibrio perfetto. I condomini ospitano gli spazi espositivi, i corridoi di collegamento sono strade e vicoli che convergono in spazi aperti simili a piazze, una serie di corti aperte prende il posto dei parchi.

Diventa improvvisamente chiaro che quest'ingannevole senso di continuità tra interno ed esterno è stato in verità congegnato con grande cura: i pannelli di vetro che segnano il punto di transizione diventano più una convenzione che una demarcazione, sono una linea in un diagramma, il luogo in cui la città vera termina per far posto alla città immaginaria inventata da SANAA. E per quanto sia risaputo che lo studio di SANAA produce per sua natura lavori programmaticamente schematici, la purezza della traduzione dal diagramma all'architettura è indubbiamente il segreto della vigorosa semplicità di questa costruzione.

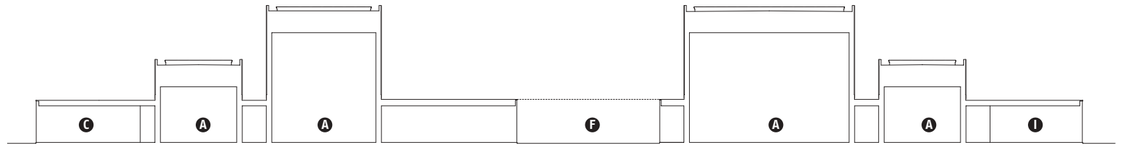
Situato nel mezzo di una grande piazza del centro di Kanazawa, il Museo d'Arte Contemporanea del XXI° secolo è costruito su un sito occupato in precedenza da una scuola elementare; alcune strade che scorrono lungo i lati nord e sud impediscono agli edifici circostanti di usurparne il terreno, conferendo al complesso un senso di ariosità. Il museo viene a riempire questo vuoto urbano con grande garbo, grazie anche al sottile disco del tetto che, sospeso ad appena quattro metri dal suolo, si fa garante di una scala a misura d'uomo. Per questo, il rapporto tra l'edificio e il passante è più simile a quello che possiamo avere col padiglione che incrociamo in un parco piuttosto che con le forme pervicacemente introverse di un tipico museo. Ma a colpirci è anche la permeabilità visiva dell'edificio: da più di un punto, allo sguardo è consentito di penetrare orizzontalmente nelle gallerie, poi giù lungo i corridoi e attraverso le corti, fino ad uscire dalla parte opposta – fatto di non poco rilievo per una costruzione la cui pianta ha un diametro di 112 metri.

Guardando il museo dall'alto degli uffici comunali, è facile indovinare anche la chiave del rapporto che l'architetto ha voluto stabilire tra l'edificio e il circondario: ogni possibile direzione di avvicinamento, ogni punto di vista prospettico è accolto apertamente dalla facciata, perché in realtà la facciata è una sola – fatto che permette al museo di non dare le spalle a nessuno, di aprirsi all'area circostante in ogni direzione. In pianta, l'edificio è l'esercizio di un pensiero rhizomatico: ogni effetto e ogni monumentalità risultano sacrificati per il bene della continuità nel rapporto con il contesto urbano del centro di Kanazawa, stabilito evitando gerarchie di alcun tipo.

Non sorprende così di rilevare la presenza di solidi geometrici – cubi, cilindri e parallelepipedi –

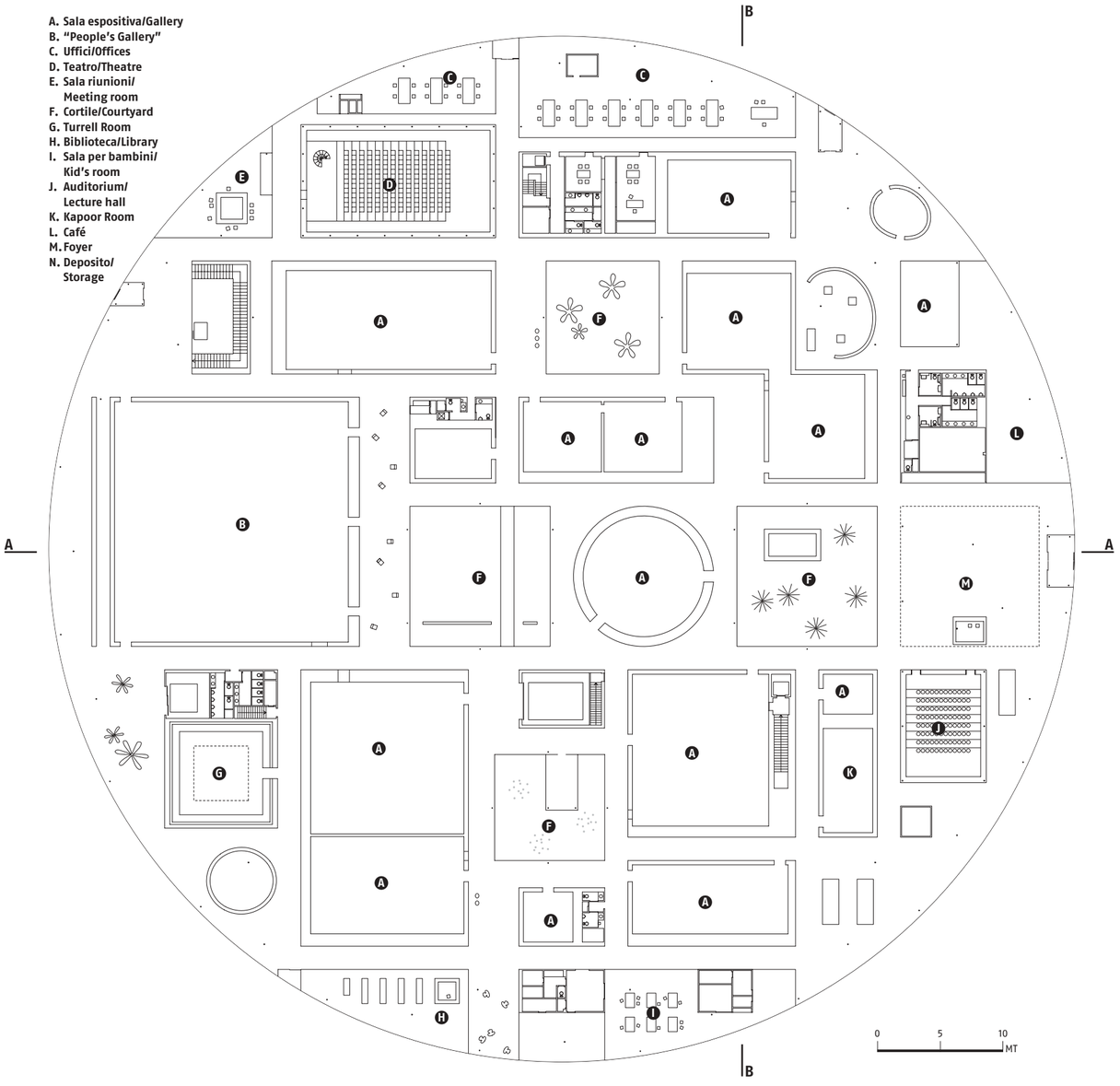


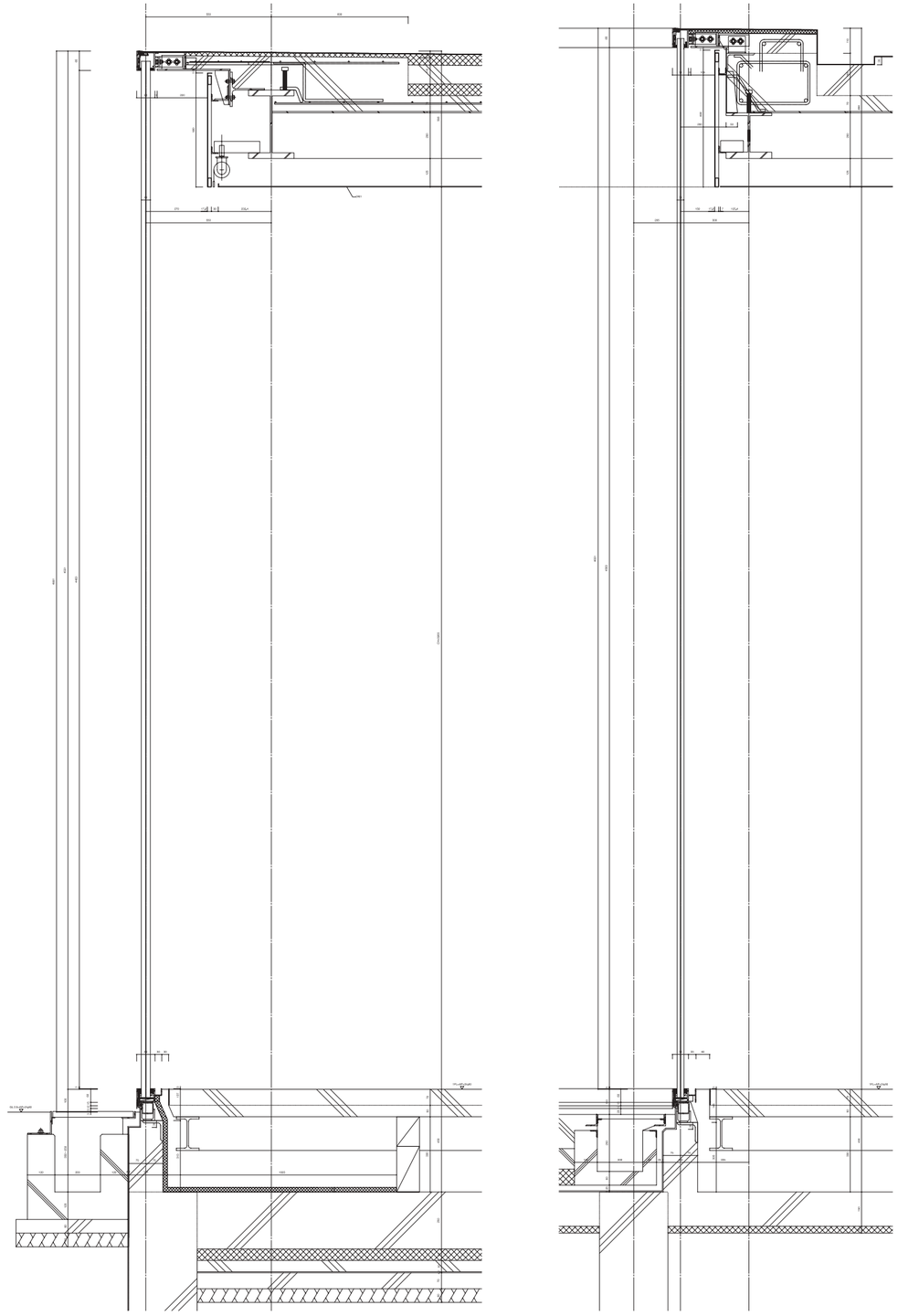
Sezione AA/Section AA



Sezione BB/Section BB

A. Sala espositiva/Gallery
B. "People's Gallery"
C. Uffici/Offices
D. Teatro/Theatre
E. Sala riunioni/
Meeting room
F. Cortile/Courtyard
G. Turrell Room
H. Biblioteca/Library
I. Sala per bambini/
Kid's room
J. Auditorium/
Lecture hall
K. Kapoor Room
L. Café
M. Foyer
N. Deposito/
Storage





Dettaglio di facciata/Facade detail

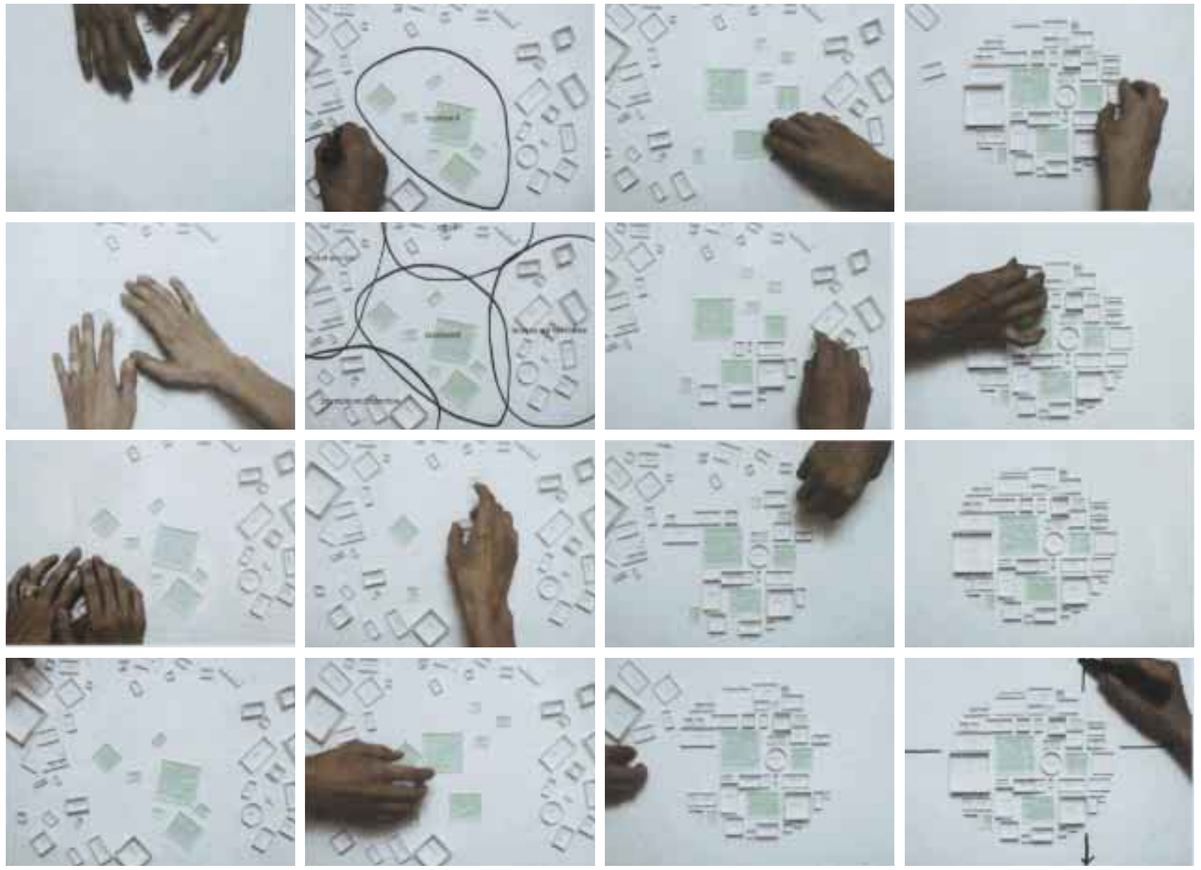
0
0,5
1
MT

“All’inizio tutti, nello studio, hanno partecipato al progetto. Abbiamo lasciato ad ognuno un giorno di tempo per sviluppare un’idea schematica. Per fortuna il responsabile di questo progetto si è preoccupato di conservare i modelli di studio. E’ stato un caso eccezionale”

(K.S.)

“In the beginning, everyone participated in this project – the whole office. Everyone had one day to develop a scheme… Luckily the person in charge of this project somehow kept the models. It was an exceptional case”

(K.S.)



Esperimenti nella configurazione spaziale del museo/Testing the museum’s layout and spatial configuration

che spuntano dal disco che delinea l’orma del museo: sono proprio loro infatti a rappresentare i volumi su cui si basano le delicate geometrie del lavoro di SANAA. Ma il profilo dell’edificio, simile a una skyline urbana, è più che semplicemente scultoreo: l’iper-frammentazione delle gallerie in una gamma di spazi di varie misure e proporzioni, a ognuno dei quali è permesso sbucare dal disco e salire verso il cielo, è testimonianza di una precisa strategia definita insieme al curatore capo Yuko Hasegawa. Anziché seguire le convenzioni, che avrebbero prescritto una configurazione basata su un paio di grandi spazi espositivi (ciascuno dei quali avrebbe potuto essere poi suddiviso usando pannelli divisori), gli architetti hanno optato per una moltitudine di spazi più piccoli, proporzionati individualmente in base ai singoli programmi espositivi. Le gallerie si mescolano perciò con la biblioteca, con la libreria, con il laboratorio didattico e la sala conferenze, senza che ne nascano gerarchie funzionali, ma anche senza lasciare spazio all’ambiguità. In questa profusione di piccoli e grandi spazi, nei quali le singole opere selezionate con cura sono libere di esprimere il loro pieno potenziale, esonerate dalla competizione con le altre dalle “zone-cuscinetto” dei corridoi, si respira infatti un senso di generosità: libero dalle costrizioni di un percorso predefinito lungo le collezioni, il visitatore vaga di galleria in galleria, lasciando ai vuoti che intercorrono tra gli spazi occupati dalle diverse opere il compito di sgombrargli la mente, un po’ come lo zenzero che rinnova il palato tra le portate della cucina giapponese. Questa tipologia di organizzazione spaziale, nella quale gli elementi programmatici sono oggetti distribuiti su un campo (è inevitabile il confronto con la pittura di Malevich) è fondamentalmente diversa da quella sperimentata in un altro dei progetti più recenti di SANAA, il complesso dell’Almere Stadstheater.
In quest’ultimo, la negazione della gerarchia è spinta ancora più in là: qualsiasi tradizionale forma di differenziazione nelle proporzioni è scardinata, persino tra spazi espositivi e zone di circolazione, dando origine a un progetto di stampo ‘mondrianiano’, nel quale risulta impossibile distinguere a priori un ufficio da un corridoio, o uno studio da un atrio. Nel Museo d’Arte Contemporanea del XXI° secolo, al contrario, l’esperienza spaziale è definita per mezzo di una limpida interazione tra solidi e vuoti, che produce una alternanza tra corridoi dalle proporzioni intime e spazi espositivi di dimensioni tali da indurre all’agorafobia.

Ma il modo in cui è articolata questa capillare rete di corridoi è legato anche ad aspetti prettamente organizzativi. Il museo comprende infatti due parti: una serie di spazi destinati al pubblico, facilmente accessibili a tutti, e la collezione principale, visibile solo a pagamento. Strutture come la libreria, la biblioteca, la sala conferenze e la caffetteria sono disposte intorno al perimetro del disco, mentre le opere principali – delle collezioni permanenti o delle mostre temporanee – occupano la parte centrale dell’edificio; grandi porte a pannello in acrilico, poste alle estremità dei corridoi, possono essere usate per suddividere lo spazio e limitare l’accesso o per modulare il flusso intorno al nucleo centrale. In questo modo, le numerose trasformazioni che possono risultare dalla modifica delle sue componenti distributive permettono al museo di adattarsi a una moltitudine di configurazioni spaziali senza dover far ricorso ai tradizionali pannelli divisori temporanei. E, soprattutto, le pareti trasparenti assolvono al loro scopo senza compromettere la permeabilità visiva dell’edificio, quella fondamentale relazione tra interno ed esterno che in fondo ne definisce la sua identità.

SANAA, lo studio capeggiato da Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, è spesso considerato parte della quarta generazione del modernismo giapponese del dopoguerra; una generazione guidata dal desiderio di abbracciare il contesto tecnologico per sviluppare una posizione individuale attraverso una ricerca continua. Al pari di numerosi progetti precedenti, come il Park Café di Koga, il Museo d’arte contemporanea del XXI° secolo si appropria creativamente di molti degli strumenti spaziali e architettonici del modernismo, per spingerli poi fino al loro limite tecnico: sottilissime pareti portanti d’acciaio, piloti sproporzionatamente esili, una guaina in pannelli di vetro laminato della misura massima possibile senza far ricorso a telai o putrelle. Contemporaneamente, però, SANAA riesce a realizzare edifici a misura d’uomo e dall’aspetto delicato, a metà tra rappresentazione astratta e figurativa. Infinitamente più perfetto del caotico tessuto urbano circostante, il museo appartiene tuttavia – giù fino al minimo dettaglio – al complesso e frammentario contesto della città giapponese.

Nel foyer gli spazi espositivi incontrano la facciata vetrata/The foyer, where the corridors between the galleries meet the glass facade

"La circolazione è flessibile, in modo da consentire di adattare gli spazi espositivi alle esigenze di ogni mostra. Abbiamo cercato di creare delle variazioni nella percezione spaziale dei corridoi, che infatti diventeranno un elemento importante nel modo di vivere il museo"

(K.S.)

"The circulation is flexible, so that she can arrange the exhibition spaces according to the needs of each show. We try to create different senses of space in the corridors – these are going to be a major element in the experience of the museum"

(K.S.)

Solid transparency

Joseph Grima

When the expectations of an experience are high, the absence of drama can sometimes almost bring on a sense of delusion. The approach to the 21st Century Museum of Contemporary Art was lacking in drama to the point that I find it difficult to remember the exact moment I entered the building for the first time. An unimposing 5m or so in height, the museum's actual facade materialises at the last minute, a little too late to leave a lasting impression. Then one melts through the glass curtain delineating the museum's perimeter, barely noticing the transition between exterior and interior. We dive straight into a complex, labyrinthine world populated by artists like Matthew Barney, Olafur Eliasson and Pippilotti Rist.

It's not until one climbs up onto the roof of the municipal building, an unsightly brown sixties office block overlooking the museum from the south, that one understands why. This isn't a single building at all, but a piece of a city, a scaled-down patchwork of high-rise offices and single-family dwellings, back-roads and public squares, shopping malls and green parks – a sample taken straight from the sprawling surroundings of Kanazawa's urban fabric.

An image comes to mind: the dozens of circular sketch models produced by the SANAA office carefully laid out in rows on a table to explore the museum's interior arrangement. It was as though a giant cake-mould had been applied to random parts of the city, cutting out, replicating and testing each spatial configuration until reaching the perfect equilibrium. The exhibition spaces are the tower blocks; the corridors that run between them are the streets and alleyways, converging onto piazza-like open spaces; courtyards open to the elements take the place of small parks.

It suddenly becomes clear that this deceptive sense of continuity between interior and exterior has been carefully crafted. The glass curtain that demarcates the point of transition is more of a convention than a boundary: a line in a diagram, the moment where the real city ends and SANAA's imaginary city begins. And although the office's work is renowned for being schematic in nature, the purity of the translation from diagram into architecture is undoubtedly the secret of its forceful simplicity. Located in the centre of a large public square in downtown Kanazawa, the 21st Century Museum of Contemporary Art is built on what was previously the site of an elementary school. Roads running along the north and south sides impede the surrounding buildings from encroaching on the site, giving it a sense of space and openness. The museum unimposingly settles into this urban void, with the slender, low-slung disc of the roof (suspended a mere 4m from the ground) granting it a human scale. Its relationship with the passer-by is closer, perhaps, to that of a pavilion one might find in a park than to the stubbornly introverted features of the typical museum. One cannot help being surprised by the building's visual permeability. From more than one point it is possible to gaze through between the galleries, down the corridors, across the courtyards and out the other side – no mean feat for a building with a 112m diameter footprint. Looking down at the museum from the municipal offices, it is easy to discern the relationship set up by the architect between the building and its surroundings: every possible route of approach and line of sight is greeted by the facade face-on. After all, there is only one facade – a strategy that permits the museum to turn its back on no one, to fully engage its surroundings. In plan, the museum is an exercise in rhizomatic thinking: drama and monumentality are sacrificed for the sake of a faultlessly non-hierarchical relationship with downtown Kanazawa's urban context.

It is no surprise to find elementary geometric solids such as cubes, cylinders and blocks protruding from the disc that marks out the museum's footprint. These are often the basic building blocks that trace out delicate geometries in SANAA's work. But the building's profile, reminiscent of an urban skyline, is more than merely sculptural. The hyper-fragmentation of the museum's galleries

Il teatro, racchiuso in una parete vetrata a doppio strato/The theatre, enclosed by double-layer glass walls

"Abbiamo cercato di instillare un senso diverso dello spazio, e anche un senso diverso del tempo, nell'esperienza dell'attraversamento dei percorsi museali. Certi passaggi, eccezionalmente, sono dotati di grandi aperture"

(K.S.)

"We are trying to inject a different sense of space, and also a different sense of time, into the experience of walking through the passages. Some passages have openings, but most don't"

(K.S.)

into an array of spaces of all sizes and proportions, each allowed to protrude skyward from the disc, is a precise strategy agreed with the chief curator, Yuko Hasegawa. Rather than following convention, which would have prescribed a configuration based around a couple of large exhibition halls (each of which would then be subdivided through the use of temporary partitions), the architects opted for a multitude of smaller spaces, individually proportioned in relation to their programme. Thus the galleries intermingle with the library, the bookshop, the children's workshop and the lecture hall without hierarchy - but neither ambiguity - of function. There is a sense of generosity in this abundance of large and small spaces in which each carefully selected artwork is free to express its full potential, exonerated from competition with its companions by the "buffer-zones" of the corridors. Liberated from the constraints of a predefined itinerary running through the collection, one wanders from gallery to gallery allowing the voids in-between to refresh the mind after each artwork, in much the same way that lemon sorbet is served between courses to cleanse the palate of lingering flavours. This typology of spatial organisation, in which the programmatic elements are treated as objects distributed in a field (the comparison with a Malevich painting is inevitable) is fundamentally different from that experimented in another of SANAA's more recent projects. In the Almere Stadstheater complex, the negation of hierarchy is driven even further. Any form of traditional differentiation in proportions is discarded, even between programmatic spaces and areas of circulation, giving rise to a Mondriaanesque plan in which it is impossible to distinguish a priori an office from a corridor or a studio from a hallway. In the 21st Century Museum of Contemporary Art, on the other hand, the spatial experience is defined by a clear interplay of solids and voids, an alternation of intimately proportioned corridors and agoraphobia-inducing gallery spaces. But there are also organisational aspects tied to the way this capillary network of corridors is articulated. The museum is comprised of two parts: a range of public facilities, freely accessible to all, and the main collection, which requires the purchase of a ticket. Public facilities such as the bookshop, library, lecture hall and café are arranged around the disc's perimeter, while the main exhibits – permanent or temporary – occupy the building's core; large acrylic door-panels can be drawn across the extremities of the corridors, subdividing the space to restrict access or modulate the flow around the central nucleus. The numerous permutations that can be achieved in this way allow the museum to adapt to a multitude of spatial configurations without having to resort to temporary partitions. And above all, the crystal-clear panels achieve their purpose without compromising the building's visual permeability, the all-important relationship between interior and exterior that defines its identity.

SANAA, jointly headed by Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa, is often considered as belonging to the fourth generation of post-war Japanese modernism, a generation driven by the desire to embrace its technological context and develop an individual position through ongoing personal research. As in numerous previous projects, such as the Park Café in Koga, the 21st Century Museum of Contemporary Art creatively appropriates many of Modernism's architectural and spatial devices and takes them to their technical limits: paper-thin structural steel walls, disproportionately slender piloti, a girdle of laminated glass panels of the largest possible dimensions without resorting to frames or bracing. At the same time it succeeds in appearing humane and light-hearted, playfully poised somewhere between abstract and figurative representation. Infinitely more perfect than its sprawling urban surroundings, the museum nevertheless belongs – down to the last detail – to the complex, fragmentary context of the Japanese city.

"...We installed roots, branches, garbage, used electronic cables, flowers made by children and old people, gold leaves from the Kenrokuen garden. The structure penetrates the walls, floor and ceiling..."

Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger

"Abbiamo istallato radici, rami, spazzatura, cavi elettrici usati, fiori fatti da bambini e da persone anziani, foglie d'oro dal giardino Kenrokuen. E così la struttura penetra sia nei muri che il soffitto e il pavimento..."

Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger

Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
***Brainforest*, 2004**
Mixed media con sonoro/
Mixed media with sound

“Le vegetazini che compongono il muro di appena 20 centimetri di spessore progettato da Patrick Blanc sono state selezionate per la loro addatsbilità al clima di Kanazawa, e disposte in modo da produrre il massimo effetto possibile in termini di forme e colori…”

Dal catalogo della collezione

Patrick Blanc
***Green Bridge*, 2004**
Piante, PVC, feltro, acciaio
Plants, PVC, felt, steel
1258 x 468 x 14cm

“The plants – planted into a wall barely 20cm thick – were selected for their suitability to the Kanazawa area and arranged for maximum effect in terms of shape and colours”

From the museum catalogue

“If perspective does not end in the vanishing point on the horizon as we have taken for granted, where does it end? Does it rather move with us as we are engaged in time – is our frame of reference in fact relative to time? Maybe our body is the vanishing point”

Olafur Eliasson

“Se la prospettiva non termina in un punto di fuga – come si dava per scontato – allora dove termina? Forse si muove insieme a noi mentre attraversiamo il tempo – e quindi i nostri riferimenti sono temporali? Forse è il nostro corpo il punto di fuga”

Olafur Eliasson

Olafur Eliasson
***Antispective Situation*, 2003**

Acciao inox/Stainless steel
5 x 15 x 5m

“In The Swimming pool, gli adulti si comportano come bambini in un parco giochi…
facendo le stesse cose che facciamo quando stiamo cercando di sondare i limiti,
la natura e i misteri dello spazio che ci circonda…”

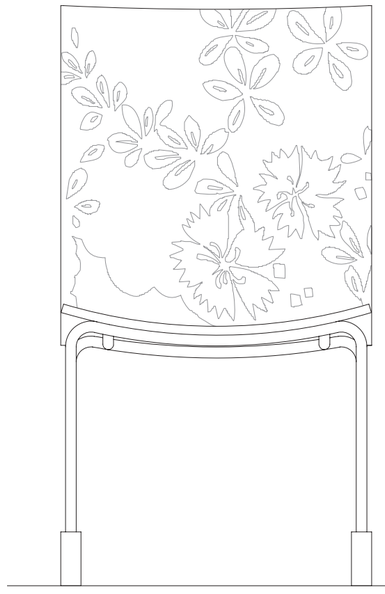
Leandro Erlich

“In The Swimming pool, adults behave like kids in a playground, doing the same things we do when we are in the process of recognising the limits, conception and mysteries of our surroundings…”

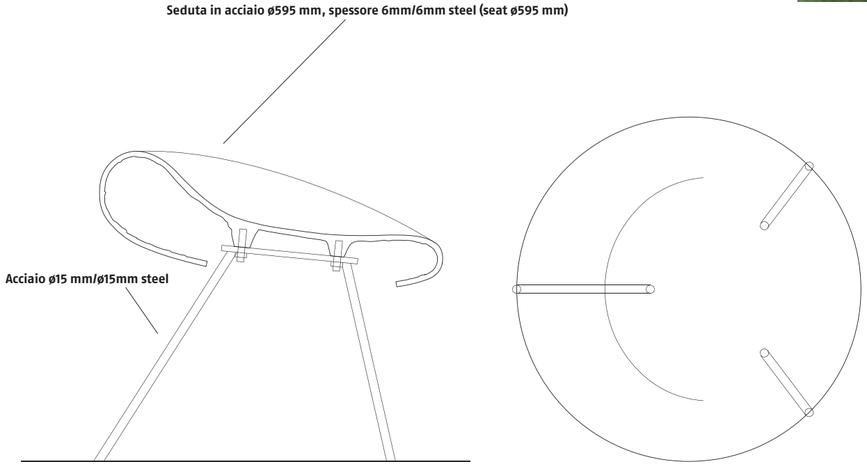
Leandro Erlich

Leandro Erlich
***The Swimming Pool*, 2004**
Dimensione piano/Deck size 697 x 402cm
Altezza lastra vetro/Floor to glass surface 280cm

Rocking chair
Prodotto da/Manufactured by
IDÊE



Drop
Prodotto da/Manufactured by
Ocean Beetle



Tre sedute di SANAA
Francesca Picchi

Le sedie, le panche, gli sgabelli che punteggiano l'architettura del museo sono il segno tangibile dell'invito alle persone a fermarsi e sostare. Nel caso della SANAA Chair, concepita in occasione del progetto per il Park Café di Furukawa del 1998, il profilo della sua forma, costruita con solidi e sottili dischi di lamiera d'acciaio e tondini di ferro, riflette una forte chiarezza formale, come se di fronte all'immagine 'tradizionale' di una normale sedia a quattro gambe la mano del progettista si fosse fermata semplicemente a ricalcare il disegno della sua anima.
Le altre sedute sono state concepite per l'occasione. Nella Rocking Chair il confronto è con un'icona del moderno e del pensiero organico: la sedia in compensato curvato. Il disegno dell'oggetto pare voler inglobare a sé l'opera di Michael Lin che fuoriesce dalla parete per continuare sulla superficie delle sedie stesse, e cercare una fusione con l'ambiente.
Il movimento a dondolo introduce poi una insolita forma di percezione dinamica indipendente dal normale atto del camminare lungo le sale.
All'esterno è disposta una infilata di posti a sedere (Drop): atolli argentati sospesi su sottili gambe in tondino d'acciaio. Il cielo si riflette sulla superficie concava della seduta quasi a formalizzare l'invito a fermarsi e prendere il sole mentre il museo, di fronte, si anima di presenze.

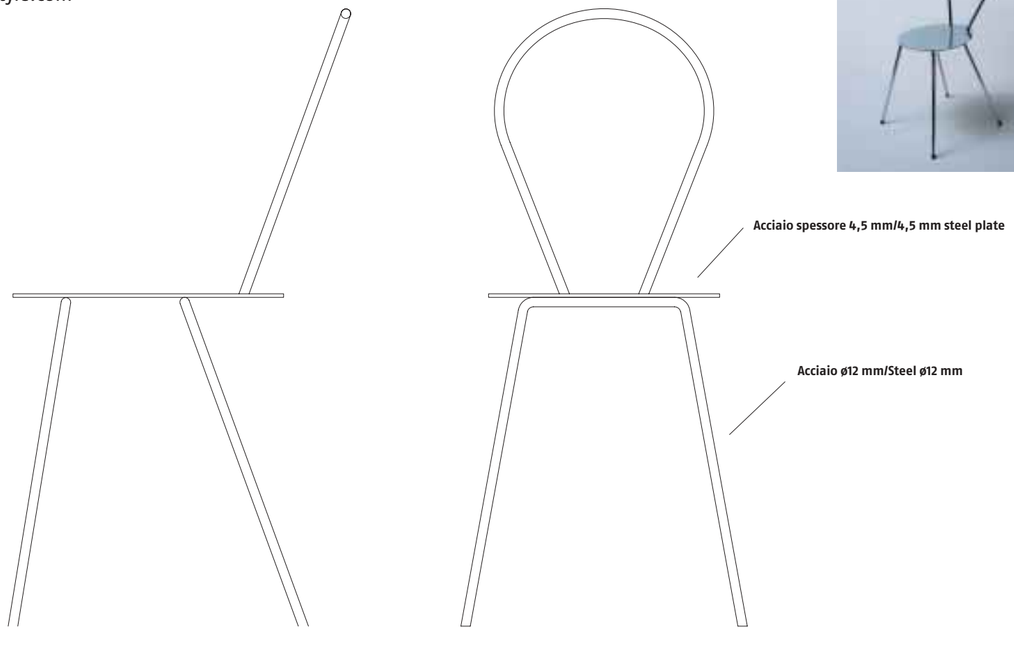
Three chairs by SANAA
Francesca Picchi

The chairs, benches and stools punctuating the museum's architecture are a tangible sign of the invitation to stop and linger.
In the case of the SANAA Chair, conceived for the Park Café project in Furukawa in 1998, the elegant profile of its form is constructed with solid thin steel discs and iron rods, reflecting an image of formal clarity. Faced with the "traditional" look of an ordinary four-legged chair, the designer's hand seems to have stopped to copy the design of its soul.
Other seats were also designed for the occasion. In Rocking Chair, the comparison is with an icon of modernity and organic thinking: the bent plywood chair. The design of the objects tries almost to incorporate Michael Lin's work, which comes out of the wall to continue onto the surface of the chair itself, searching for an environmental harmony. The rocking movement then introduces an unusual form of dynamic perception, a departure from the normal act of walking through rooms. A row of seats is arranged outside like silvered atolls suspended on slender steel rod legs. The sky is reflected on the seat's concave surface, confirming perhaps the invitation to stop and sit in the sun as the museum opposite is animated by people's movements.

Nelle pagine precedenti: il museo visto dal nord. In primo piano, sulla sinistra, le sedute Drop. L'arredo e l'intervento paesaggistico sono a cura di SANAA

On the previous pages: the Museum seen from the north. In the foreground, on the left, a row of Drop chairs. The furnishings and landscape design are by SANAA

SANAA chair
Prodotto da/Manufactured by
HHStyle.com



"The function of décor is not to arouse particular emotions, but to give the milieu a character in accord with the man who must live there..."

Michael Lin

"La funzione della decorazione non è di suscitare particolari emozioni, ma piuttosto di dare all'ambiente un carattere in armonia con le persone che dovranno viverci..."

Michael Lin

Il video della visita guidata del Museo di Arte Contemporanea del XXI° Secolo di Kanazawa è disponibile su **www.domusweb.it**

Take a guided tour with the architects of the 21st Century Museum of Contemporary Art of Kanazawa at **www.domusweb.it**

Michael Lin
***New work for 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa*, 2004**

Nome progetto/Project title
21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa
Architetto/Architects
Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa/SANAA
Progettisti/Design team
Toshihiro Yoshimura, Yoshifumi Kojima, Koichiro Tokimori, Kansuke Kawashima, Tetsuo Kondo, Shoko Fukuya, Mizuki Imamura, Naoki Hori, Junya Ishigami, Erika Hidaka, Keizo Eki
Committente/Client
City of Kanazawa
Luogo/Location
Ishikawa, Giappone/Japan
Struttura/Structure
Struttura in acciao e cemento armato/
Steel frame and reinforced concrete

Superficie coperta/Building area
27.920 m2
Superficie totale/Site area
26.010 m2
Ingegneria strutturale/Structural engineer
Sasaki Structural Consultants/Mutsuro Sasaki, Yasutaka Konishi
Ingegneria meccanica/Mechanical engineer
ES Associates
Costruttore/Contractor
Takenaka Corporation, Sumitomo Densetsu, Ams Corporation, Taikisha Ltd.
Intervento paesaggistico e arredo/ Landscape and furniture design
Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa/SANAA

Giancarlo De Carlo
Gli spiriti di Milano

Dalla trascrizione di un intervento di Giancarlo De Carlo alla presentazione del volume
La costruzione di un progetto,[1]
Triennale di Milano

"Credo che il nostro progetto per il concorso dei Giardini di Porta Nuova [2] sia un piccolo contributo a Milano, a questa città che mi angoscia, che amo profondamente e nella quale vivo dal 1938. Amo Milano per tutti gli spiriti che l'hanno posseduta e che continuano, per fortuna, a possederla. Qui sono nate le grandi storie italiane: quella economica e molte iniziative del pensiero, articolate, complesse, vitali... Qui è nato il design. Qui è nata, oso dirlo, l'architettura moderna, la pittura moderna e, in un certo senso, anche la critica d'arte moderna.

Io credo che in fondo quello che ci ha portato a sceglierci come partner di un gruppo così eterogeneo – sia come competenze che come età – sia stata proprio l'idea che avremmo affrontato insieme uno dei problemi più vecchi e più complessi di questa città che amiamo così profondamente.
L'area delle Varesine è infatti un groviglio puntuale e ostinato di infrastrutture, tanto da essere la zona più infrastrutturata della città e probabilmente una delle più infrastrutturate d'Italia. Un punto in cui si concentra un aggregato di decisioni, di problemi, di operazioni e di invenzioni molto denso.

Oggi non vi parlerò tanto dei risultati di questa esperienza, quanto del fatto che si è trattato non di un progetto ma di un processo. La questione dell'area delle Varesine è infatti importantissima per Milano.
È un ganglio che non sarà certo sciolto permanendo quella certa pigrizia mortale che ancora oggi a Milano ci impedisce di scattare verso l'invenzione, verso la creatività.

Per l'architettura, superare questa pigrizia significa imparare ad affrontare un problema senza nascondere tutte le variabili che il desiderio di comunicare immediatamente una risoluzione può cancellare. Spesso l'istinto a semplificare il problema – nel nome di un positivismo che in Italia deriva dalla cultura ottocentesca – finisce infatti con lo sposare l'apporto della tipologia piuttosto che quello dell'invenzione; ma la tipologia dà soluzioni già pronte, e così apre i cancelli alla pigrizia nell'applicare idee e ipotesi altrui, già collaudate. L'approccio tipologico, che può funzionare per certi aspetti della produzione di modelli, non va insomma bene quando si tratta di attivare un processo eminentemente creativo. La creatività non ha niente a che vedere con il "problem solving".

Quando sono arrivato a Milano, ho conosciuto Giuseppe Meazza, il famosissimo calciatore e centroavanti dell'Ambrosiana-Inter. Meazza era un vero 'creativo': non applicava mai soluzioni 'tipologiche', ma segnava gol fantasmagorici. Con movimenti imprevisti, impossibili da prevedere per i difensori e anche per il pubblico. E lo stesso faceva Nuvolari quando correva sui bolidi a quattro ruote. L'incontro con questi personaggi è stato molto formativo, perché mi hanno fatto conoscere non tanto la fenomenologia del calcio o dell'automobilismo, ma piuttosto un certo modo di giocare e utilizzare la propria curiosità, un certo modo di "saltare attorno a un problema", di scrutarlo da posizioni diverse senza pretendere di risolverlo di petto, subito. Era un approccio ai problemi e alle soluzioni inventive che probabilmente non avrei imparato da altri maestri, o da altri architetti e che invece ho intuito proprio dal loro modo di comportarsi e di guardare il mondo. Perché progettare non significa, mai, "prendere il toro per le corna". Un problema architettonico va prima osservato da diverse angolature e 'tentato', spinto a rivelare le sue radici, le sue relazioni, le sue variabili. Solo allora si può pretendere di affrontarlo davvero.

Alla base del nostro gruppo di progettazione c'era un principio: Milano deve uscire dalla costruzione per singoli blocchi edilizi che l'ha letteralmente distrutta dopo la prima guerra mondiale, e che continua sistematicamente a distruggerla. È un modo di progettare in cui si coglie il particolare ma non l'insieme, in cui si presta attenzione soprattutto alle attività, economiche e di altro tipo (che non sono quasi mai quelle primarie), ma si perde di vista la componente fondamentale di una città, cioè l'insieme dei suoi paesaggi. Si dimentica cioè che Milano è una delle poche città in Europa dove per un lungo periodo si è progettato per paesaggi. Il Piermarini, con via Palestro, e con lui gli altri grandi architetti dell'Ottocento hanno concepito Milano per paesaggi, disegnando grandi porzioni di città intorno al nucleo fondamentale del parco della Villa Reale. Allora non si ragionava immaginando quale edificio ci sarebbe stato nel tal punto, ma come un nuovo edificio si sarebbe collocato in quel particolare paesaggio. E questo atteggiamento è continuato per molti decenni. Un esempio per tutti è l'edificio progettato da Emilio Lancia e Gio Ponti che sta all'angolo tra Corso Venezia e i Bastioni di Porta Venezia: un edificio straordinario, che trasmette ancora oggi l'idea di quel modo di progettare complessivo e globale – per paesaggi appunto. E quello era un progetto, non bisogna dimenticarlo, che non si fermava all'angolo di Corso Venezia, ma continuava cingendo il giardino pubblico e gli elementi circostanti, e si collegava al grande bastione dove si cavalcava –la cosiddetta Cavalchina – di cui erano entusiasti sia Stendhal che Hemingway. Ma la cosa più interessante del progetto di Ponti e Lancia era la connessione con l'Arena: il progetto avrebbe infatti costituito il nodo di una più vasta e meravigliosa 'corona' che continuava con elementi naturalistici – canali, zone d'acqua e meravigliosi giardini – che si sarebbero affacciati fin sui Navigli.

Milano era allora una delle più interessanti città d'Europa.
I visitatori correvano a Milano non tanto per le architetture di grande pregio – forse anche per quelle – ma soprattutto perché queste si immergevano in un ambiente urbano che era un modello di equilibrio tra natura e edificato, tra artefatto ed evento naturale; un modello importato da molte città di altri paesi del mondo.
Milano era una città da raccontare. Questo è un aspetto di cui bisognerebbe tener conto: le città che si raccontano sono le città importanti, sono città che contribuiscono allo sviluppo della loro società. Ecco, mi accorgo che quando parlo di Milano mi dilungo e questo è un segno del mio amore, ma è anche il segno di una volontà struggente di fare qualcosa per questa città. In realtà ci sono riuscito pochissimo, per frammenti, e quest'ultimo episodio – la partecipazione alla seconda fase del concorso dei Giardini di Porta Nuova – è uno dei tanti: non aver vinto il concorso non mi ha abbattuto, perché me lo aspettavo.

Ma il mio desiderio struggente era ed è quello di sollecitare nelle persone più giovani il desiderio di capire a fondo questa città, di non continuare a blaterare sui difetti delle sue periferie o su altre banalità. Milano è infatti piena di elementi positivi e di attività. Bisogna capire lo spirito straordinario che ha animato questa città, che l'ha portata a dare contributi importanti alla creatività europea, allo sviluppo dell'architettura contemporanea, al design, alla grafica, a tutte le attività che servivano a costruire un nuovo modo di percepire e rappresentare il mondo.

Vorrei infine cogliere l'occasione per dire che sono entrato in questo gruppo di progettazione perché avevo grande curiosità di capire e parlare con i miei giovani colleghi; volevo capire quale patrimonio di conoscenze potevano 'dischiudermi', in che modo avrei potuto capire meglio Milano attraverso la loro descrizione. Più in generale volevo capire come sono i giovani di oggi, cosa pensano, come frequentano il campo dell'arte, del design. Volevo conoscere le attese e le aspirazioni di questi giovani che normalmente vengono accusati di essere un po' noiosi, pedanti, e soprattutto disinteressati. Proprio questa esperienza mi ha invece dimostrato che siamo di fronte a una generazione piena di idee nervose, di attese impazienti, incuriosita da quello che l'epoca contemporanea contiene e costantemente delusa dall'assenza totale di risposte alla loro curiosità. Per questo considero questa esperienza molto positiva. Ho visto come lavorano i giovani, ho visto cosa pensano, e così ho capito un po' di più cosa sarà Milano nel futuro. Se, naturalmente, ci metteremo tutti una grande passione. Una passione irrefrenabile, una passione senza limiti. È questa passione che bisognerebbe cercare di conquistare oggi – non solo a Milano. Grazie".

Milano, 21 Ottobre 2004

Note
1) *La costruzione di un progetto. Concorso internazionale Giardini di Porta Nuova*, a cura di Monica Mazzoleni, edito da Alinea, Firenze 2004.
2) Gruppo di progettazione: Giancarlo De Carlo, GDC & Associati, Avventura Urbana, Milanoprogetti, ABCittà, Cantieri Isola, IC99, Paolo Perone, Mark Owen Francis, Elio Tarulli, MSC Associati, Alterstudio partners, Massimo Majowiecki, Hans Ulrich Obrist.
Si ringrazia Giorgio Ciarallo
per la preziosa collaborazione

The spirits of Milan

From the transcription of an interview with Giancarlo De Carlo at the presentation of the book
The construction of a project.[1]
Milan Triennale

"I think that our project for the Porta Nuova Gardens competition [2] is a small contribution to Milan, to this city that concerns me, that I love dearly and in which I have lived since 1938. I love Milan for all the spirits that have possessed it, and fortunately continue to do so. The great Italian stories started here: not only in economic terms but also many complex, dynamic and articulated philosophical initiatives...
Design was born here. I would dare to add that modern architecture, modern painting and, in a certain sense, modern art criticism was also born here.

I think what ultimately led us to choose each other as partners in such a heterogeneous group – both in competences and age – is the idea that we will have together confronted one of the oldest and most complex problems of our treasured city. The Varesine area is in fact a punctual and obstinate tangle of infrastructure, to the point of being not only the zone with the densest infrastructure in the city but also in Italy. It is the focal point of a compact cluster of decisions, problems, operations and inventions.

I'm not going to speak at great length today so much about the results of this experience, as about the fact that it was more of a process than a project. The issue of the Varesine area is very important for Milan. It is a vital point that certainly won't be untangled by persisting with the fatal indolence that still today in Milan prevents us from springing towards invention and creativity.

For architecture, overcoming this indolence means learning to confront a problem without hiding all the variables that can be overlooked by the desire to immediately communicate a solution. The instinct to simplify a problem (in the name of a positivism that in Italy stems from 19th-century culture) often ends up combining with typology's contribution rather than that of invention. But typology provides ready-made solutions, and therefore opens the gate to indolence in applying other people's ideas, already proven hypotheses. The typological approach, which can work for certain aspects in the production of models, is insufficient when it comes to setting in motion eminently creative production. Creativity has nothing to do with "problem solving".

When I arrived in Milan, I met Giuseppe Meazza, the famous footballer and centre forward of the Ambrosiana-Inter team. Meazza was a really "creative" person: he never applied "typological" solutions, but scored phantasmagorical goals. He made unexpected movements, impossible to predict for both defenders and public. Nuvolari did the same in racing cars, rocketing around like a four-wheeled meteor. Meeting these characters was very educational because they introduced me not so much to the phenomenology of football and motor racing, but rather a certain way of playing and using one's curiosity, a certain way of "jumping around a problem", of scrutinising it from different positions without expecting to solve it square on, straight away. This is an approach to problems and inventive solutions that I would probably not have learned from other teachers or architects. Instead I sensed it from their behaviour and way of looking at the world. Planning never means "taking the bull by the horns".
An architectural problem should first be observed from different perspectives and "tempted", urged to reveal its roots, its relations and its variables. Only then can you expect to really deal with it.

Our planning group had one underlying principle. Milan must escape the construction of single building blocks that literally destroyed it after World War I and systematically continues to do so.
It is a planning method that grasps the detail but not the whole.
It places attention above all on economic activities and other (but that are hardly ever primary ones), and loses sight of a city's fundamental component, namely its landscapes as a whole.
It is forgotten that Milan is one of the few European cities where for a long period one planned by landscapes. With Via Palestro, Piermarini along with other great 19th-century architects designed large parts of the city around the park of Villa Reale, which was seen as a fundamental nucleus. At the time one did not think about which building there should be in a certain position, but how a new building would be placed in that particular landscape. This attitude continued for many decades. A perfect example is the building designed by Emilio Lancia and Gio Ponti on the corner between Corso Venezia and the Bastions of Porta Venezia. It is an extraordinary building that still today transmits this comprehensive and global idea of planning: by landscapes. It mustn't be forgotten that it was a project that did not stop at the corner of Corso Venezia, but continued encircling the public gardens and surrounding elements, and was connected to the large bastion where one went horse riding (the so-called *Cavalchina*), about which both Stendhal and Hemingway were enthusiastic.

But the most interesting thing about Ponti and Lancia's project was the connection with the Arena.
The project would have in fact constituted the core of a more extensive and wonderful "crown", extending with naturalistic elements (canals, areas of water and marvellous gardens) until overlooking the Navigli.

At that time Milan was one of the most interesting European cities.
Visitors rushed to Milan not so much for the architectural works of great value (perhaps also for those) but above all because the urban environment in which these buildings were immersed was a model of equilibrium between nature and constructed, between artificial and natural occurrence.
This model was imported by many cities in other countries around the world.

Milan was a city to talk about.
This is an aspect that must be taken into consideration. Cities that we talk about are important cities, and they contribute to the development of their society. I realise that when I speak of Milan I tend to expatiate and this is a sign of my love, but it is also the sign of a yearning will to do something for this city. In reality I have had somewhat limited and fragmentary success, and this latest episode (participating in the second phase of the Porta Nuova Gardens competition) is one of the many.
Not winning the competition has not overly disheartened me because I expected it.

But the yearning desire was and is to stir young people to thoroughly understand this city and not continue waffling on about the faults in its suburbs or other trivialities. Milan is full of positive elements and activity. It is necessary to understand the extraordinary spirit that has animated this city, and that has led it to make important contributions to European creativity, the development of contemporary architecture, design, graphics and all the activities that were needed to construct a new way of perceiving and representing the world.

Lastly, I would like to take this opportunity to say that I joined this planning group because I was very curious to understand and speak with my younger colleagues.
I wanted to understand what wealth of knowledge they could "reveal" to me, and in what way I could better understand Milan through their descriptions. More generally I wanted to understand what young people are like nowadays, how they think and how they frequent the field of art and design. I wanted to comprehend the expectations and aspirations of these young people who are normally accused of being a bit boring, pedantic and above all disinterested. This experience instead showed me that we are facing a generation full of nervous ideas, impatient expectations, intrigued by the contents of the contemporary age and constantly disappointed by the total absence of answers to their curiosity.
This is why I consider it a very positive experience. I have seen how young people work and what they think, and in doing so I've understood a little more about what Milan will be in the future;
if, naturally, we all give our irrepressible and boundless passion. It is this passion that we need to try and conquer today, and not just in Milan.
Thank you."

Milan, 21 October 2004

Notes
1) *The construction of a project. Porta Nuova Gardens international competition*, edited by Monica Mazzoleni, published by Alinea, Florence 2004.
2) Planning group: Giancarlo De Carlo, GDC & Associati, Avventura Urbana, Milanoprogetti, ABCittà, Cantieri Isola, IC99, Paolo Perone, Mark Owen Francis, Elio Tarulli, MSC Associati, Alterstudio partners, Massimo Majowiecki, Hans Ulrich Obrist.
Thanks to Giorgio Ciarallo
for his valuable assistance

Giancarlo De Carlo
L'architetto Giancarlo De Carlo riceve il 15 dicembre 2004 la Laurea honoris causa in "Pianificazione territoriale, urbanistica, ambientale", conferita dalla Facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano, dalle mani del Preside della Facoltà, prof. Piercarlo Palermo, alla presenza del Rettore, prof. Giulio Ballio.

Giancarlo De Carlo
On 15 December 2004, the architect Giancarlo De Carlo will receive an honorary degree in "territorial, urban and environmental planning" from the Faculty of Architecture and Society of the Polytechnic of Milan. It will be presented by the Faculty's dean, Prof. Piercarlo Palermo, in the presence of the Rector, Prof. Giulio Ballio.

About the Sulla Scala

Il Teatro alla Scala di Milano riapre dopo tre anni di cantieri e polemiche. *Domus* fa il punto sulle procedure e sui risultati del progetto di ristrutturazione firmato dall'architetto svizzero Mario Botta

The Scala of Milan has reopened after three years of building sites and controversy. *Domus* clarifies the procedures and results of the restoration project carrying the name of Swiss architect Mario Botta.

Testi di/Texts by **John Foot, Angela Frucci**
Fotografia di/Photography by **Lelli & Masotti**
A cura di/Edited by **Loredana Mascheroni, Elena Sommariva**

L'architetto Mario Botta e il maestro Riccardo Muti durante un sopralluogo ai cantieri del Teatro alla Scala il luglio scorso (Lelli & Masotti © Fratelli Alinari).

Architect Mario Botta and maestro Riccardo Muti during an inspection of the Scala theatre's building site last July (Lelli & Masotti © Fratelli Alinari).

Morte (e rinascita?) di un teatro-palinsesto

John Foot

Giuseppe Verdi davanti alla Scala nel 1888
Giuseppe Verdi in front of La Scala, 1888

Palinsesto. Due definizioni

1. Manoscritto (di solito su papiro o pergamena) usato per la stesura di più testi o di versioni successive di un testo, nel quale gli scritti che precedono l'ultimo rimangono visibili.

2. Un palinsesto è un 'testo' (si tratti di film, libro o edificio) dotato di numerosi livelli materiali e di significato, i quali possono essere sezionati, analizzati e studiati.

Prologo

La storia recente del Teatro alla Scala di Milano, il più famoso teatro dell'opera del mondo, è stata costellata di dibattiti su come affrontare la sua 'modernizzazione'. Negli anni, non è mai mancato chi voleva demolire il vecchio per far posto al nuovo, di contro a quanti invece sostenevano che il cambiamento doveva avvenire gradualmente, tramite aggiunte e rimaneggiamenti da apportare nel rispetto della struttura esistente. I 'gradualismi' hanno sempre prevalso, anche quando, nell'agosto del 1943, una bomba sganciata dagli Alleati trapassò il tetto dell'edificio. O, meglio, hanno prevalso fino a oggi, dato che il più recente 'restauro' – iniziato nel 2001 – è quanto di più vicino a un totale rifacimento si potesse ottenere senza costruire un teatro nuovo di zecca.

Ma ancora più importante è rilevare come, nel portare a compimento un intervento così controverso, i diversi responsabili del progetto di ristrutturazione abbiano semplicemente ignorato ogni posizione critica, in un clima di indifferenza e rassegnazione: il dibattito è stato ridotto al minimo, mentre le notizie sull'intervento, almeno in Italia, sono state dosate con estrema parsimonia.

Per questo, oggi i milanesi si trovano di fronte a un *fait accompli* – l'opera completata. Con il rischio che li attenda qualche spiacevole sorpresa.

Le rovine

Come metafora per la Milano contemporanea, l'intervento pareva pressoché perfetto: vista di fronte, la Scala sembrava identica a prima – un edificio anonimo, grigio, persino brutto, ma indubbiamente elegante. All'interno, tuttavia, non pareva essere rimasto nulla. La Scala era stata 'eviscerata', la sua pancia squarciata, l'interno distrutto. Le prime fotografie del 'restauro' dell'autunno 2002 erano scioccanti. Cos'era accaduto? Cosa stava succedendo? Dov'era finita la Scala, il più osannato e controverso teatro dell'opera del mondo?

Da allora, sono successe molte cose. Le rilevanti 'aggiunte' di Mario Botta si sono moltiplicate velocemente, in avanti e verso l'alto. All'interno, il teatro non è più una 'conchiglia' aperta: emerge invece un nuovo, iper-moderno palcoscenico, che (pare) conferirà alla struttura una flessibilità senza precedenti; vengono installate nuove poltrone e palchi; lo spettatore avrà a disposizione un piccolo schermo a cristalli liquidi. Sette strati di pittura sono stati raschiati via per preparare pareti e pavimenti per le nuove, lucenti finiture. Il personale del teatro avrà una nuova mensa e uffici dagli spazi generosamente dimensionati.

Tutto è sembrato procedere liscio, puntuale, secondo i piani. Perché allora queste persistenti controversie sul progetto, e come mai i protagonisti sono così permalosi, così suscettibili al minimo accenno di critica? Una risposta si nasconde nel modo piuttosto inusuale in cui si è arrivati all'intervento, a quel che non può in alcun modo essere definito come un semplice 'restauro' o 'ristrutturazione'. Si tratta piuttosto di un teatro completamente nuovo.

Una storia di rinnovamento. Cosa non andava nella vecchia Scala?

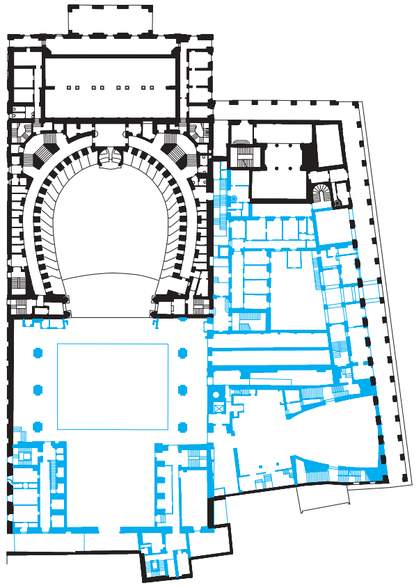
Per Carlo Fontana, sovrintendente del teatro, e per molti altri, la Scala era semplicemente vetusta, completamente priva di flessibilità e, di conseguenza, troppo costosa. Sussisteva – ha affermato lo stesso Fontana – una "situazione d'emergenza". Per lunghi anni, il teatro aveva lottato contro i deficit e le crisi finanziarie, dovute al fatto che i meccanismi di scena richiedevano scenografie uniche e dispendiose, e rendevano difficile ogni cambiamento agli spettacoli. Il personale lavorava in spazi angusti, pericolosi e spesso insalubri. Gli incendi erano sempre in agguato. L'area del teatro era scomoda e obsoleta. Se si decideva di intervenire su un aspetto – si argomentò – perché allora non intervenire su tutti? Ciò, a maggior ragione, considerando la possibilità di trasferire temporaneamente l'attività in un nuovo e modernissimo teatro ai margini del centro cittadino – il Teatro degli Arcimboldi, aperto nel 2002. Si prese così una decisione drastica: abbattere il più possibile, ricostruire e modernizzare. La Scala ha sempre avuto un disperato bisogno di spazio. Ha sempre colonizzato altri edifici e si è espansa in verticale, in alto e in basso, per alloggiare le sue lussuose produzioni e compagnie.

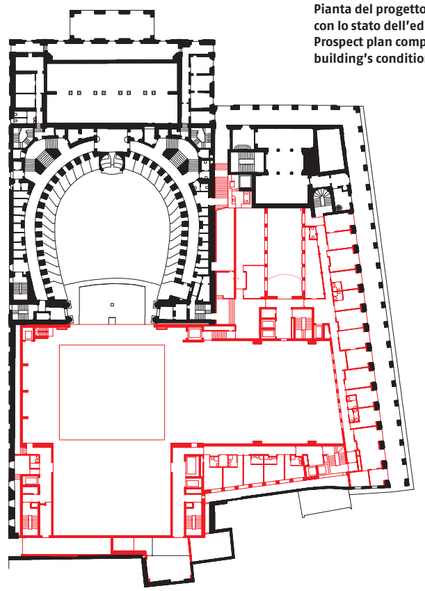
Certo, si tratta indubbiamente di una scelta motivata, che contiene delle ragioni di forza. Il vero problema è il modo in cui una risoluzione simile è stata presa, da chi e in base a quali strumenti democratici di decisione e di pubblica consultazione. Quale che sia l'opinione che ognuno di noi poteva avere sulla vecchia Scala, sul suo valore storico e sulla necessità di un restauro, di un rinnovo o d'altro tipo di intervento, appare chiaro che qualsiasi decostruzione e ricostruzione totale dell'edificio non avrebbe dovuto essere decisa senza prima avviare un ampio dibattito pubblico, e senza un meccanismo di decisione aperto. Ma ciò non è accaduto, e continua a non accadere. La vecchia Scala è stata distrutta, sbudellata e dilaniata quasi clandestinamente.

La metodologia della 'de-ri-costruzione' è stata a dir poco discutibile. E così il giudizio sul nuovo progetto viene lasciato agli esperti.

Una storia di decostruzione. I. Il "palcoscenico scomparso" e il museo

Tra tutte le decisioni, la più controversa è stata forse quella di smantellare, o quantomeno rimuovere il palcoscenico e i macchinari di scena, che erano in parte originali, in parte risalenti all'intervento effettuato negli anni Trenta dall'ingegner Luigi Secchi – il geniale artefice del palcoscenico a ponti e pannelli mobili mosso da pompe idrauliche, direttore tecnico della Scala per 50 anni. C'è chi sostiene che un tale sventramento sia prova di una totale mancanza di rispetto per la storia del teatro e per il suo ruolo nelle vicende cittadine, oltre che per lo straordinario lavoro di Secchi e dei suoi collaboratori. Questo, dopotutto, era il palcoscenico sul quale aveva cantato la Callas, dove avevano danzato Carla Fracci e Nureyev e sul quale avevano lavorato artisti e registi del calibro di Visconti, Zeffirelli, Ronconi, Strehler e Grassi. La storia dell'opera, e della musica, è stata fatta su questo palcoscenico, su quelle assi che ora giacciono impolverate in un magazzino fuori città.





Pianta del progetto a confronto con lo stato dell'edificio nel 2002
Prospect plan compared to the building's condition in 2002

La Scala era, e forse poteva continuare a essere, nelle parole di Pierluigi Cervellati – l'architetto e urbanista che era stato chiamato a dare un parere sul destino di gran parte del lavoro di Secchi – un "museo di se stessa". Regolamenti e postille – conclude Cervellati nella sua relazione – stavano probabilmente a indicare che i "marchingegni secchiani" sarebbero stati distrutti. Aveva ragione. In passato, architetti e ingegneri avevano sempre preferito aggiungere un nuovo pezzo al palinsesto. Nel 1920-21, per esempio, il teatro fu chiuso per permettere a Cesare Albertini di lavorare al palcoscenico e alla fossa dell'orchestra.

Il palcoscenico di Secchi fu costruito dalla Süigler di Milano e, adattato al famoso 'pendio' della Scala, era unico al mondo nel suo genere. È stato smantellato nell'afa silenziosa dell'agosto 2002 e spostato in un capannone della periferia cittadina. Molti politici e amministratori milanesi hanno promesso che sia il palco sia i meccanismi delle quinte saranno rimontati all'interno di un apposito museo ricavato da una fabbrica dismessa della città, "perché tutti i cittadini possano vederli". Promessa sulla quale molti nutrono un certo scetticismo. Rimosso dal suo contesto, il palcoscenico perde infatti gran parte della sua magia, mentre la sua utilità e il suo interesse in un museo risultano dubbi.

Una storia di decostruzione. II. La Piccola Scala

Nel 1955, su progetto dell'insigne architetto milanese Paolo Portaluppi e con la consulenza tecnica dell'ingegner Marcello Zavellini Rossi, nello stesso sito del teatro fu costruita la Piccola Scala. Questo piccolo, stupendo teatro con seicento posti a sedere, completo di palchi e loggione, fu progettato per ospitare rappresentazioni operistiche in un ambiente più intimo, rappresentazioni teatrali e musica sperimentale, prove ed eventi vari. Per ventotto anni, vi si è tenuta una serie di spettacoli memorabili, da classiche esecuzioni operistiche al concerto della Nuova Compagnia di Canto Popolare del 1972, fino al recital di Ravi Shankar del 1973. Nel 1983 la questione dello spazio rifece capolino: la Piccola Scala fu chiusa e parte del suo spazio usato per una nuova biglietteria. Nel 2002, quel che ne era rimasto è stato raso al suolo, nonostante fosse un elemento chiave del palinsesto scaligero. Il tutto, naturalmente, senza grandi clamori.

Una storia di ricostruzione: 2001-2004. Il nuovo progetto e il nuovo teatro

Come siamo arrivati fin qua? Nel 2001 l'architetto Giuliano Parmeggiani fu invitato dal Comune di Milano a "definire funzionalmente i requisiti necessari a un moderno teatro dell'opera". Parmeggiani suggerì di erigere una modesta torretta sul tetto del teatro. Il passo successivo era scegliere un'impresa di costruzioni e, nell'agosto 2001, il contratto di costruzione fu aggiudicato alla CCC di Bologna. Alla fine dell'anno, la società contattò l'architetto svizzero Mario Botta, chiedendogli di fornire una cosiddetta versione 'esecutiva' del progetto di Parmeggiani. In altre parole, a Botta fu proposto di rendere il progetto fattibile eseguendo una serie di disegni di massima. I lavori cominciarono subito dopo, prima che le autorizzazioni definitive fossero concesse, e molti oggi affermano che l'intervento di Botta sia, e sia stato, molto più che un progetto esecutivo e che le sue torri siano radicalmente diverse da ciò che era stato originariamente proposto e concordato. Esse si distinguono in una torre di dimensioni maggiori, che sale dal tetto ed è collegata con i macchinari di scena, e in una più piccola torre ellittica, che ospita gli uffici. Il colore è un pallido rosa-miele. Un ampliamento tutt'altro che invisibile – le torri si scorgono persino da piazza Napoli, periferia sud della città – effettuato senza alcun vero dibattito, o anche solo una vera pianificazione o procedura architettonica attraverso la quale valutarne lo stile, l'adeguatezza e il posizionamento.

Le posizioni contrarie all'intervento di Botta sono andate dal più schietto tradizionalismo e conservatorismo, fino a serie valutazioni architettoniche del progetto. Molti, semplicemente, hanno messo in dubbio la metodologia che è soggiaciuta alla scelta di demolire e ricostruire. Certo, nel corso degli anni molti altri importanti teatri sono stati rimodernati, ricostruiti o ridisegnati in tutto il mondo. Per restare in Italia, un esempio chiave rimane quello di Genova, dove Aldo Rossi costruì un ampliamento del Carlo Felice che vanta oggi un pari numero di sostenitori entusiasti e accaniti detrattori. Ma quel che è in discussione qui non è la modernità del progetto di Botta, o i suoi pregi architettonici, ma il modo in cui l'intero processo è stato condotto a termine.

7 dicembre 2004. Cosa si apre nella serata d'apertura?

Il 7 dicembre 2004, la tradizionale e sempre controversa serata d'inaugurazione della stagione della Scala ci offrirà l'opera con cui, nel 1778, il teatro iniziò la sua attività: *L'Europa Riconosciuta* di Antonio Salieri. Il significato di tale scelta è ovvio: marcare una rinascita che mostri un grande rispetto per la tradizione – e ciò a dispetto del fatto che i lavori condotti nel sito dal 2001 non sembrino aver avuto per la tradizione alcuna particolare considerazione. Il nuovo teatro sarà più moderno, più efficiente, più comodo e meno oneroso nella gestione di quanto mai sia stato. Ma una domanda, una domanda importante, rimane in attesa di risposta: quella che si inaugura è ancora la Scala oppure solo un altro teatro moderno in una città che ne ha già uno?

È infatti accaduto che una metropoli con un milione e duecentomila abitanti come Milano abbia due teatri dell'opera, entrambi ultramoderni. E tutto questo in una città priva di una struttura decente per la musica rock (i concerti devono essere tenuti ad Assago) e in cui la squadra di pallacanestro gioca in strutture provvisorie fin dal 1985, anno in cui una nevicata straordinaria provocò il crollo del tetto del Palazzo dello Sport di Pierluigi Nervi.

Il vecchio teatro era un meraviglioso, scricchiolante, polveroso palinsesto, dal quale sono sbocciate le più straordinarie opere liriche. Quel palinsesto è defunto: demolito, svuotato. Nei secoli, per adattarsi ai tempi, oppure dopo sciagure reali o sfiorate, quanti lavoravano per il teatro e nel teatro hanno adattato i loro progetti allo spazio che restava disponibile, in forme e maniere che sfuggivano la logica di mercato e che forse erano anacronistiche: ma si trattava di modifiche e adattamenti accompagnati dall'ingegno e dall'amore per quel che la Scala era sempre stata. La nuova Scala pone bruscamente fine a questa tradizione. Solo il tempo dirà se si è trattato di un'audace (per quanto antidemocratica) rottura col passato, oppure di una fatale serie di errori.

The death (and rebirth?) of a theatre-palimpsest

John Foot

I due nuovi volumi di Botta, oggetto della polemica architettonica (© Silvia Lelli)
The two new volumes by Botta that have been the subject of architectural controversy (© Silvia Lelli)

Palimpsest. Two definitions

1. A manuscript (usually written on papyrus or parchment) on which more than one text has been written with the earlier writing incompletely erased and still visible.

2. A "text" (film, book, building) presenting several different layers of substance and meaning that can be dissected, analysed and appreciated.

Preamble

Throughout its history, there have been debates about exactly how to "modernise" Milan's La Scala theatre, the most famous opera house in the world. There have always been those who have wanted to knock down the old, in order to bring in the new. Others have always argued that change should come about gradually, through addition, restyling and respect for the existing structures. The gradualists have always won, even after an Allied bomb crashed straight through the roof of the theatre in August 1943. Until now, that is, because the latest "restoration", begun in 2001, is as close to a wholesale renewal as possible without building an entirely new theatre. In carrying out this highly controversial work, the actors involved have ridden roughshod over their opponents, amidst a general climate of indifference and resignation. There has been little debate, and even less publicity concerning the work, especially in Italy. Now, the Milanese have been presented with a *fait accompli* – a finished piece of work. They may be in for something of a shock.

The Ruins

As a metaphor for contemporary Milan, it was almost perfect. From the front, the Teatro alla Scala opera house appeared to be the same as ever – anonymous, drab, even ugly, but undoubtedly elegant. But on the inside, nothing seemed to be left at all. La Scala had been "disembowelled", its belly had been torn out, it had been gutted. The first photos of the "restoration", taken in the autumn of 2002, were shocking. What had happened? What was going on? Where was La Scala, the most famous, most celebrated and most controversial opera house in the world?

Since then, much has come to pass. Mario Botta's large-scale "additions" to the opera house have continued apace, onwards and upwards. Inside, the opera house is no longer an open shell. A new, hyper-modern stagesystem has emerged that will give the theatre a flexibility it has never had before. New seats and boxes are being installed, with computer screens for each spectator. Seven layers of repaintings have been scraped away to prepare for shiny new walls and floors. The workers in the theatre are to have a new restaurant, and proper, spacious offices. All seemed to be going swimmingly, on time and according to plan. So, why does the project remain controversial, and why are the protagonists so hard to please, so touchy about any criticism? One answer lies in the rather unorthodox way in which we arrived at this work, which can in no way be defined as a simple "renovation" or "restoration", but as a completely new theatre.

Renovation Story. What was wrong with the old La Scala?

For Carlo Fontana and many others La Scala was simply too old, too inflexible and (therefore) too expensive. There was – as he put it – an "emergency situation". For years, the theatre had battled with deficits and financial crises. The stage mechanisms required unique and costly sets, and made changing shows difficult. Staff worked in cramped, dangerous and often unhygienic conditions. Fire was a constant fear. The theatre area was uncomfortable and out of date. If you were going to do one thing, it was argued, why not do it all? In any case La Scala had the opportunity to move to a supermodern new theatre on the edge of the city – the Arcimboldi – (opened in 2002). The crumbling and unsafe palimpsest that La Scala had always been, it was argued, needed a wholesale renewal, at last. A drastic decision was taken: knock down as much as possible in order to rebuild and modernise. La Scala has always had a desperate need for more space. It has always colonised other buildings and expanded upwards, and downwards, in the search for space for its expansive and luxurious productions and company.

Now, this position is one that can be argued for, and which carries some force. The real question, however, is how such a decision was taken, by whom, and with which measures of democratic decision-making and public consultation. Whatever one's opinions of the old La Scala, its historic value and its need for renewal, renovation or otherwise, it is clear that any wholesale deconstruction and reconstruction of the theatre should not have taken place without extensive public debate and open decision-making. This was not the case, and remains not the case. The old La Scala was destroyed, disembowelled, torn apart, almost in secret.

The methodology of this de-re-construction was, to say the least, questionable. Judgement on the new project is left to the experts.

Deconstruction Story. I. The "missing stage" and the museum

Perhaps the most controversial decision of all consisted of the destruction, or at least the removal, of the stage and set mechanisms which were in part original, and in part those set up in the 1930s by the engineer Luigi Lorenzo Secchi – the ingenious craftsman of the stage with mobile scaffolding and boards moved by hydraulic pumps, and technical director of La Scala for 50 years. This "disembowelling", some argue, showed a complete lack of respect for the history of the theatre and its role in Milanese history, as well as for the extraordinary engineering work of Secchi and his collaborators. This was, after all, the stage where Callas sang, where Fracci and Nureyev danced and upon which artists and theatre-directors of the calibre of Visconti, Zeffirelli, Ronconi, Strehler and Grassi had worked. The history of opera, and of music, has been made on this stage, on those pieces of wood which are now lying, gathering dust, in a warehouse just outside the city.

La Scala was, and perhaps could have continued to be, a "museum of itself" (Pierluigi Cervellati, the architect and city-planner who had been called in to advise on the fate of much of Secchi's work). Rules and regulations, concluded Cervellati, would probably mean that the "Secchian devices" would be destroyed. He was right. In the past, the choice had always been to work with what was there, in a piecemeal fashion. Architects and engineers had always preferred to add another piece to the palimpsest. In 1920-1921, for example, the theatre was closed while Cesare Albertini carried out extensive work on the stage and orchestra pit

Secchi's stage was constructed by the Sügler Company of Milan and adapted to La Scala's famous "slope" and was the only one of its kind in the world. Secchi invented a system of moving parts, which were originally moved by hydraulic water pumps. The stage was dismantled in the heat and silence of August 2002 and moved to a warehouse on the edge of the city. Politicians have promised that the stage and its backstage mechanisms will be reconstructed in an old factory in Milan "for all the Milanese to see" in a new museum. Many are sceptical about this promise. Taken out of its specific context, the stage loses much of its magic and its usefulness or interest in a museum is questionable.

Deconstruction Story. II. La Piccola Scala

In 1955 the Piccola Scala (small Scala) was built, on-site, to a design by celebrated Milanese architect Paolo Portaluppi with the participation of engineer Marcello Zavellini Rossi. This small and beautiful 600-seat theatre (complete with boxes and stalls) was designed to host intimate opera performances, experimental theatre and music, some rehearsals and other events. For 28 years, a series of memorable shows were put on here, from classic opera to the Nuova Compagnia di Canto Popolare in 1972 and even Ravi Shankar in 1973. In 1983, the question of space popped up again. The Piccola Scala was closed and part of its space was used for a new ticket office. In 2002 what was left of the Piccola Scala was demolished. The Piccola Scala was a key part of the scaligerian palimpsest. It was knocked down, without much ado.

Reconstruction Story. 2001-2004. The New Project and the New Theatre

How did we get here? In 2001 the architect Giuliano Parmeggiani, was asked by Milan's local council to "define functionally the needs of a modern opera house". Parmeggiani suggested a modest tower on the roof of the theatre. The next step was to find a building company. The building contract was awarded to Bologna company CCC in August 2001. At the end of the year, this company then approached the Swiss Architect Mario Botta to draw up a so-called "executive" version of Parmeggiani's project. In layman's terms, Botta was asked to make the project workable – to execute a series of rough plans. Work began before final permission had been granted, and many claim that Botta's intervention is and was much more than an executive plan linked to Parmeggiani's original idea. Many argue that Botta's towers are radically different to what was originally intended and agreed upon. They can be seen from various parts of central Milan and are made up of a large roof tower, which is linked to the stage mechanisms and sets, and a smaller elliptical tower, which will house various offices. The colour is pale honey-pink.

Opposition to Botta's project has ranged from straightforward traditionalism and conservatism, to serious architectural engagement with the project. Many simply question the methodology behind this reconstruction and demolition. Of course, many theatres in the world have been modernised, rebuilt or redesigned over time. One key Italian example is that of Genoa, where Aldo Rossi built an extension to the Teatro Carlo Felice which divides opinion into lovers and haters of the project. What is at stake here is not the modernity of Botta's project, or its qualities architecturally, but the way that this work has been carried out.

December 7, 2004. What is opening on opening night?

Rather pretentiously, on 7 December, 2004, La Scala's traditional and always controversial opening night will give us the opera which opened La Scala right at the beginning, way back in 1778 – Salieri's *L'Europa Riconosciuta*. The meaning of this choice is simple. It is an attempt to signal a rebirth, which pays its respects to tradition. However, the work, which has been going on at the site since 2001, has not paid particular respect to that tradition. The new theatre will be more modern, more efficient, less costly and more comfortable than it has ever been. As for "more beautiful", that is a matter of opinion. Opinions change over time. But one question, and it is an important one, remains unanswered: will it still be La Scala, or just another modern theatre in a city which already has one of those?

Thus, Milan (a city of 1.2 million people) will soon have two, ultra-modern opera houses. This in a city without a decent rock music venue (rock concerts have to be held at Assago, outside of Milan) and where the basketball team has played in crumbling stadiums since the collapse of Nervi's Sports Palazzo after a snow storm in 1985. Yet, vast amounts of money have been lavished on two concert-house/theatres adapted above all to opera and classical music.

The old theatre was a marvellous, creaking, dusty palimpsest, from which the most extraordinary opera somehow emerged. That palimpsest is dead: demolished, unravelled. For hundreds of years, to adapt to the times, or after disaster and near-disaster, those who worked on and in the old theatre adapted their projects to the space available, in ways which defied market logic and perhaps were largely anachronistic, but were also modifications touched by genius and love for what La Scala had always been. The New Scala breaks radically with this tradition. Only time will tell if this has been a brave (if undemocratic) rupture with the past, or a terrible series of errors.

John Foot
Giornalista e storico, insegna Storia contemporanea presso il Dipartimento di italiano dell'University College, London. Si occupa di storia sociale e urbana con particolare attenzione ai temi dell'emigrazione e dell'immigrazione in Italia.
English journalist and historian, teaches contemporary history at the Italian Department of University College, London. He covers social and urban history with particular attention to themes of emigration and immigration in Italy.

Cosa si è aggiunto. Cosa è stato costruito
What has been added. What has been built

A cura di/Edited by **Angela Frucci**

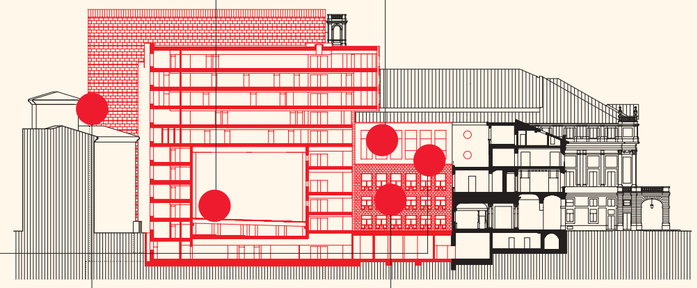
Il restauro delle parti storiche
Ha riguardato il corpo della sala del Piermarini, il volume ottocentesco dell'ex ristorante Biffi e le quinte sui fronti stradali. Sono stati riscoperte pavimentazioni originali e rinnovati gli ornamenti e i tradizionali colori rosso e oro di finiture e arredi.
The restoration of the historical parts
This concerned the body of Piermarini's hall, the 19th-century volume of the ex-Biffi restaurant and the wings on the street facades. Original floorings have been rediscovered and the ornaments and traditional red and gold colours of the trimmings and furnishings have been renovated.

Lo spazio scenico
1.600 metri quadrati a 'L' distribuiti tra palco, retropalco e area di servizio laterale: più del doppio rispetto a due anni fa grazie al 'sacrificio' della Piccola Scala. Il palcoscenico mobile può variare su piani sfalsati e permette di avere montati contemporaneamente 4 spettacoli.
The stage area
1,600 metres squared in an 'L'-shape distributed between stage, backstage and lateral service area: more than double that of two years ago thanks to the "sacrifice" of the Piccola Scala. The mobile stage can vary on staggered planes and allows having 4 shows mounted simultaneously.

La macchina scenica
Ha una movimentazione articolata che da diciotto metri sotto il palcoscenico può innalzare le scene fino a quattro metri sopra. Sette i carri compensatori: ognuno è lungo 21 metri, pesa 30 tonnellate e ha una potenza di spunto di 30 kilowattora.
The stage machine
It has an articulated movement that can raise scenes from eighteen metres below the stage to four metres above it. There are seven compensatory carriages: each is 21 metres long, weighs 30 tons and has a pickup power of 30 kilowatt-hours.

© Silvia Lelli

© Silvia Lelli



© Silvia Lelli

Pavimento in platea
Il vecchio parquet rigido appoggiato sulle macerie del '43 è stato sostituito da una nuova pavimentazione in multistrato – legno e materiali sintetici –, finito con listoni di rovere chiaro flottante, studiato dall'esperto di acustica Higini Arau.
Stage floor
The old rigid parquet floor resting on the rubble of '43 has been replaced by a new multilayered flooring – wood and synthetic materials – finished with clear, floating oak planks, specially studied by the acoustics expert Higini Arau to reflect sound.

Poltrone
I posti disponibili sono 214 in più rispetto a prima: da 1.816 agli attuali 2.030. Sulle poltrone sono stati montati i display per leggere i testi. Gli interventi per migliorare l'acustica hanno riguardato anche i rivestimenti interni dei palchi.
Seats
There are 214 more seats available than before: from 1,816 to the present 2,030. Displays have been fitted to the seats to read texts. The work on improving acoustics has also involved the seats' upholstery.

Due nuovi volumi di Botta
L'ellissoide comprende camerini, spogliatoi, uffici e la nuova mensa del teatro. Il parallelepipedo dietro al palco, alto 40 metri, accoglie la nuova macchina scenica e, sopra il retroscena, le sale prova per l'orchestra, il balletto e il coro.
Botta's two new volumes
The ellipsoid contains dressing rooms, changing rooms, offices and the theatre's new cafeteria. The 40-metre high parallelepiped behind the stage accommodates the new stage machinery and, above the backstage, the test rooms for the orchestra, dance troupe and chorus.

Cosa si è perso. Cosa è stato demolito
What has been lost. What has been demolished

I resti di Santa Maria alla Scala
Secondo testimonianze, diverse colonne dell'antica chiesa sulle cui ceneri è stato costruito il teatro del Piermarini si trovavano sotto la zona del palcoscenico. Roman Vlad, in passato direttore artistico della Scala, ricorda quanto gli piaceva guardarle andando al proprio ufficio.

The remains of Santa Maria alla Scala
According to evidence, various columns of the former church on whose ashes Piermarini's theatre was constructed were to be found under the stage area. Roman Vlad, La Scala's past artistic director, remembers how he liked to look at them on the way to his office.

Le porte dei palchi
Circa 300 porte dei palchi (la maggior parte dà sui corridoi e quasi tutti hanno una camera privata separata da una porta interna) risalenti agli anni '40-50 sono state sostituite. Ora si trovano in un magazzino, in attesa di essere vendute all'asta.

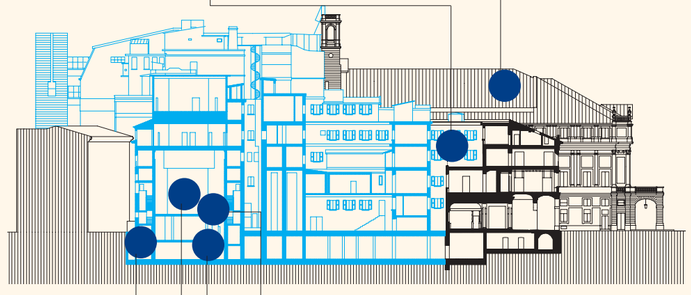
The box doors
Around 300 doors to the boxes (most open onto the corridors and almost all have a private room separated by an internal door) dating back to the '40-'50s, have been replaced. They are now in a warehouse, awaiting auction.

La Piccola Scala
Voluta negli anni Cinquanta da Toscanini e progettata da Piero Portaluppi, era un piccolo teatro con seicento posti a sedere, completo di palchi e loggione, progettato per ospitare rappresentazioni operistiche in un ambiente più intimo. Oggi è stata distrutta per ampliare lo spazio scenico.

The Piccola Scala
Commissioned in the '50s by Toscanini and designed by Piero Portaluppi, it was a small theatre with six hundred seats, complete with boxes and gallery, designed to accommodate operatic performances in a more intimate environment. It has now been destroyed to extend the stage area.

© Erio Piccaglani/Teatro alla Scala

© Mario Botta, Lugano



© Lelli & Masotti/Alinari

© Erio Piccaglani/Teatro alla Scala

© Lelli & Masotti/Alinari

Le stratificazioni architettoniche sul tetto
Sempre alla ricerca di nuovo spazio per adeguarsi all'evoluzione della tecnica dello spettacolo e alloggiare nuovi impianti elettrici e aria condizionata, la Scala si era espansa in verticale: stratificazioni eliminate da Botta.

The architectural stratification on the roof
Always searching for new space or adapting to the evolution of performance techniques and housing new electrical systems, generators and air-conditioning, La Scala expanded vertically, both upwards and downwards. Stratifications eliminated by the new project.

Il palco del Secchi
Realizzato nel 1937 Luigi Lorenzo Secchi, il palco a ponti e pannelli mobili costruito dalla ditta Südler di Milano è lungo 20,40 metri e largo 16,15. Dovrebbe essere rimontata all'interno di un apposito museo in una fabbrica dismessa.

Secchi's stage
Made in 1937 by Luigi Lorenzo Secchi, the stage with mobile scaffolding and boards constructed by the Südler company of Milan, is 20.40 metres long and 16.15 metres wide. It is supposedly to be reassembled in a special museum adapted from one of the city's disused factories.

La macchina scenica del Secchi
Il nuovo sistema con motori elettrici sostituisce quello mosso da volanti con freni idraulici del Secchi, in grado di muovere 17 ponti scenici. Serviva un piano elevatore di 15 x 18 metri per spostare le attrezzature da livello strada al palcoscenico.

Secchi's stage machinery
The new stage system with electric motors replaces that of Secchi made of ropes, tension rods and wood moved by wheels with hydraulic breaks. It was able to move silently 17 scene scaffolds. It catered for a 15 x 18 metre elevator platform to move equipment from street level to stage height.

La grande sala restaurata della Scala vista dal retropalco. Il nuovo spazio scenico di 1.600 mq è configurato a 'L' ed è suddiviso in tre aree: palcoscenico, retropalco e spazio laterale. La nuova macchina scenica di Franco Malgrande, che ha sostituito quella di Secchi degli anni Trenta, è composta da sette carri che si muovono senza alcun rumore, con una movimentazione articolata che da diciotto metri sotto il palcoscenico può innalzare le scene fino a quattro metri sopra (© Silvia Lelli)

The restored Scala auditorium seen from backstage. The new 1,600 m² stage space is 'L'-shaped and divided into three areas: stage, backstage and wings. The new stage machinery, by Franco Malgrande, which replaces Secchi's apparatus of the 1930s, is composed of seven trucks that operate in total silence, with an articulated movement that can lift stage sets from eighteen metres below the stage to four metres above (© Silvia Lelli)

Colloquio con Mario Botta

Decostruzione o stratificazione?

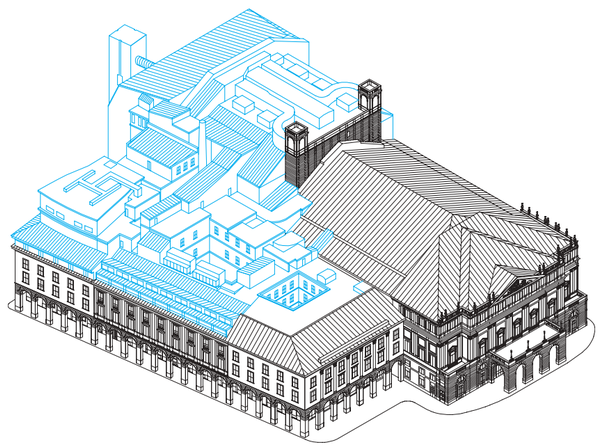
Stefano Boeri: Come sai, il fatto che un progetto così rilevante e di grande impatto come quello per la ristrutturazione della Scala di Milano non sia scaturito da un concorso internazionale di architettura ha destato polemiche e proteste. Viene da domandarsi: se avessimo potuto seguire le vicende di un concorso di architettura, a cui tu saresti stato sicuramente invitato, avremmo forse visto anche ipotesi più coraggiose, ridefinizioni più complessive del manufatto della Scala, o persino un ridisegno ancora più radicale?
Mario Botta: Sono perfettamente d'accordo sul principio di indire un concorso per ampliare un teatro dell'importanza della Scala. Ma il mio intervento è accaduto a cantiere ormai avviato, troppo tardi. In realtà il progetto attuale ha demolito quarant'anni di emergenza continua: dentro avevano chiuso i cortili, avevano fatto delle superfetazioni, messo impianti ovunque. La decisione di metter in atto l'intervento di ricostruzione/restauro risale al 1991. Il vero problema è che l'idea della ricostruzione è rimasta nelle pieghe dell'amministrazione finché non c'è stato il concorso d'appalto. Dopo è stato troppo tardi per tutto, concorso di architettura compreso.
SB: Rimane in sospeso una seconda grossa questione: perché e come si sono legittimizzate certe scelte drastiche di demolizione. Ancora oggi c'è chi si chiede perché si sia distrutta la Piccola Scala...
MB: Quando ho ricevuto il progetto definitivo dell'ingegner Parmeggiani da trasformare in esecutivo ho considerato legittime le scelte su cosa si dovesse demolire. Si demoliva sostanzialmente tutto il ventre dell'interno dell'isolato, nel quale di storico c'erano solo quattro pilastri originari della torre scenica del Piermarini che erano già stati peraltro, annegati in due tremendi cilindri di calcestruzzo per reggere gli sforzi tecnici. La Piccola Scala di Portaluppi, poi, era inagibile e inutilizzata da anni, del tutto irrecuperabile. È vero che si è perso questo spazio ma si è guadagnata una scena laterale di cui la Scala aveva grande bisogno. Che ci siano delle perplessità, dei dubbi, lo posso capire. Ma lavorando all'interno le scelte su cosa conservare e cosa sacrificare mi sono sembrate legittime.
SB: Il problema non sta dunque nel conservare l'entità originale di uno spazio teatrale che era stato riadattato di continuo, con variazioni e aggiunte. Ma non ti è sembrata perlomeno discutibile per esempio la distruzione dell'antica macchina scenica, che era un esemplare unico e pienamente funzionante, anche se aveva dei ritmi di produzione di eventi inadatti all'intensità di programmi di un teatro moderno?
MB: La macchina scenica era geniale sotto certi aspetti, perché rompeva in due tutte le scenografie che non si potevano alzare nella torre scenica per mancanza di altezza: venivano fatte scorrere di lato. Ma non dobbiamo dimenticare che lo stesso ingegner Secchi nei rapporti della fine degli anni Settanta diceva che la sua macchina andava sostituita: era una macchina idraulica perfetta ai tempi della sua costruzione, ma ormai obsoleta. Anche Cervellati, a cui è stata richiesta una perizia – un uomo al di sopra di ogni sospetto, un grande conservatore – diceva che andava museificata.
SB: Purtroppo si è discusso pubblicamente di queste questioni quando le decisioni erano già state prese. Il fatto è che tutta la vicenda della ristrutturazione della Scala è stata un po' oscura. Persino quello che succedeva in cantiere è stato nascosto...
MB: Il 'blocco' del cantiere è stato un errore di comunicazione, che poi infatti è stato rivisto e corretto. Esistevano peraltro difficoltà oggettive per una gestione alla luce del sole: le demolizioni avvenivano di giorno e i detriti si portavano via di notte. Un vero miracolo: si sono portati via 120.000 metri cubi dal centro di Milano.
SB: Quali vincoli hai accettato, una volta assunto l'incarico del progetto esecutivo?
MB: Dal momento in cui ho accettato il mandato sapevo a cosa andavo incontro. L'elemento che mi sembra positivo in questo progetto è che ha fatto chiarezza sulla parte che è stata ripulita come parte storica con un linguaggio neoclassico da un lato e poi ottocentesco dall'altro di via dei Filodrammatici per cui l'immagine figurativa della parte bassa rispetto alla città ha recuperato una sua dignità storica. Sopra questo filo di gronda vi era una babele di linguaggi, una kasbah edilizia impressionante che noi abbiamo sostituito con questi volumi chiari: uno è l'innalzamento della torre scenica che arriva fino al livello delle due torrette e l'altro è questo famoso e discusso corpo ellittico che raccoglie tutti quegli spazi di servizio, accanto all'asse longitudinale del teatro. Questa scelta la difendo, non solo: credo che sia la sola percorribile nella tradizione della città europea. Noi abbiamo la grande fortuna di lavorare per stratificazione edilizia: il nuovo non è un nuovo di sostituzione edilizia, un nuovo radicale, ma parte da una serie di limitazioni e contraddizioni, si fa carico delle pre-esistenze.
SB: Eppure io penso che il punto di forza del tuo progetto sia proprio nell'aver proposto un nuovo completamente radicale. Che quello che hai fatto non sia stato un lavoro di correzione ma piuttosto l'aggiunta di una presenza contemporanea del tutto inedita, non storicistica.
MB: Questo è per me l'unico modo di consolidare la città europea dove anche il contemporaneo entra nello sviluppo della stratificazione storica. Il linguaggio del XX secolo serve per continuare a far vivere il monumento.
SB: Questa è un'altra grande questione di teoria della progettazione posta dal tuo progetto: il tuo intervento infatti non si nasconde, si accosta all'antico e lavora per distinzione. Ma questo mi pare aver accentuato, portato alle estreme conseguenze la natura scomposta dell'organismo edilizio del Teatro: al punto che oggi la Scala non è più un unico organismo architettonico. La facciata e l'edificio del Piermarini come dicevi sono rimasti tali e quali, l'affaccio urbano, anche percepibile dalla piazza, è assolutamente lo stesso, debole come già era. Lo stesso vale anche per il porticato di via dei Filodrammatici. Ma dopo la realizzazione dei due nuovi volumi della torre scenica e dei servizi – quasi delle protesi – ciò che mantiene simbolicamente il valore di continuità del teatro è la sala del teatro, con tutto l'apparato scenico connesso. E la cosa più interessante è che il tuo intervento sembra andare controcorrente rispetto alle scelte architettoniche delle grandi istituzioni museali, espositive e culturali, che negli ultimi anni prediligono l'unitarietà: in fondo, anche le teorie più compiacenti verso la differenziazione e l'articolazione, anche gli architetti decostruttivisti stanno progettando ovunque sistemi espositivi e culturali omogenei dal punto di vista architettonico e stilistico. Forse il vero decostruttivista sei tu...
MB: È chiaro che oggi la Scala non è più il Teatro del Piermarini, che era un parallelepipedo violentissimo che il progettista aveva sottolineato con il porticato che invade la strada di via Manzoni. Un intervento fatto per essere letto solo attraverso gli scorci perché davanti al teatro stesso vi era la cortina della strada. Il Teatro alla Scala nel 2000 aveva già subito tanti e tali interventi da trasformarsi da oggetto isolato a un insieme teatrale. In quest'ottica mi è sembrato logico continuare questa stratificazione edilizia in virtù anche del grande cambiamento spaziale della città avvenuto nel 1858, quando si demolì la cortina stradale davanti all'attuale piazza della Scala e si costruiscono appunto la piazza e poi Palazzo Marino.
SB: Il fronte del Piermarini dimostrava già in quel momento la sua debolezza: non era pensato per fronteggiare una piazza e soprattutto un sistema di spazi urbani complessi come quelli che si dipanano lungo la Galleria Vittorio Emanuele fino alla grande 'radura' di piazza Duomo. Ma siamo davvero sicuri che il tuo intervento non abbia ancora reso più evidente questa debolezza? Quel sistema di superfetazioni e di piccole aggiunte non garantiva una maggiore omogeneità all'organismo edilizio?
MB: O riduci il Teatro alla dimensione del Settecento e butti via tutti gli altri elementi che stanno attorno o accetti la stratificazione che già vi era stata dalla metà dell'Ottocento.
Dal mio punto di vista, i due volumi della torre scenica e del corpo ellissoidale sono un fondale, un cambio di linguaggio: da figurativo a astratto, creando una quinta scenografica per consolidare nella parte retrostante i servizi necessari a questa trasformazione. Un intervento legittimo dal mio punto di vista, giustificato dalla grande piazza antistante. Anche il Teatro del Piermarini ora si pone come fondale, mentre era nato come elemento di scorcio. Quello che noi guardiamo quando siamo in fondo alla piazza è già una visione della metà dell'Ottocento, dove la trasformazione urbana è stata pesante.
SB: Penso che una città come Milano avrebbe dovuto avere il coraggio di mettere in questione anche l'ipotesi di pensare a un organismo architettonico nuovo su piazza della Scala, mantenendo la sala inalterata, perché in fondo quello che resta nell'immaginario è questo straordinario spazio dell'immaginazione dell'ascolto. Detto questo, credo che i due volumi che tu hai costruito, invece che dare forza all'edificio del Piermarini, ne denuncino ancora di più l'inadeguatezza a mantenere un rapporto con la scena urbana. Sono volumi che hanno chiaramente un carattere tecnico, non esprimono in termini architettonici delle funzioni, ed essendo arretrati non pretendono di avere una legittimità di affaccio sulla piazza...
MB: L'architettura è l'arte del possibile quindi i ragionamenti che tu fai si possono portare avanti dal punto di vista teorico, letterario. La realtà è che quello che noi abbiamo fatto è già andato al di là delle aspettative perché il primo progetto pensava addirittura che il cambiamento della macchina scenica sarebbe stato indolore rispetto ai volumi che fuoriuscivano dal profilo storico. Nelle condizioni di mandato e di programma che è stato dato credo che non avrei potuto fare meglio. Forse altri avrebbero potuto, ma è come un match di calcio: non hai mai la controprova.

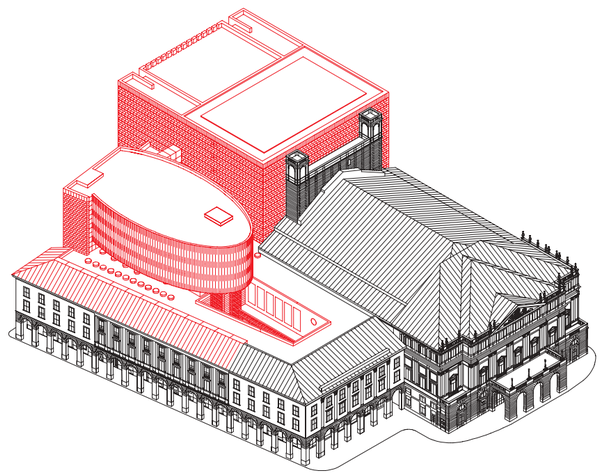
Pagina accanto: Mario Botta tra i palchi restaurati (© Silvia Lelli). L'intervento conservativo che è consistito in una serie di lavorazioni specialistiche di pulitura e consolidamento sulle zone degradate – ha compreso tre differenti ambiti: l'avancorpo del teatro con foyer e ridotti, il volume contenente la grande sala teatrale, il fabbricato cosiddetto ex Casino Ricordi

**Opposite page: Mario Botta next to the restored boxes (© Silvia Lelli).
The conservation work consisted of a series of specialist cleaning and reinforcement work on the degraded areas. This included three zones: the threatre's avant-corps with foyer and lobbies, the volume containing the large theatre hall, the so-called ex Casino Ricordi building**

In questa pagina: il confronto tra le assonometrie della vecchia e della nuova Scala evidenziano la portata dell'intervento di Botta. Nell''ellissoide' aggiunto sopra al tetto di copertura del Casino Ricordi trovano posto i servizi; la nuova torre scenica, innalzata fino a 38 metri, e il retroscena sono racchiusi nel parallelepipedo arretrato rispetto al fronte della facciata lungo via Verdi

**This page: the two axonometries of the old and the new Scala show the extent of Botta's design. Located in the "ellipsoid" added above the roof of the Casino Ricordi are the service facilities.
The new stage tower, raised to a height of 38 metres, and the backstage, are enclosed in the parallelepiped set back from the front of the building along Via Verdi**





Conversation with Mario Botta

Deconstruction or stratification?

Stefano Boeri: As you know, the fact that a commission of such relevance and impact as that for the restoration and rebuilding of Milan's La Scala theatre was not the result of an international architectural competition, sparked controversy and protest. So one can't help wondering: if we had been able to go through the procedure of an architectural competition, to which you would have certainly been invited, might we perhaps have seen more courageous propositions, more comprehensive redefinitions of La Scala's building, or even a still more radical redesign?
Mario Botta: I entirely agree with the principle of holding a competition to enlarge a theatre as important as La Scala. But my work has been carried on in a site that had already opened, but too late. In reality this project has demolished forty years of continuous emergency. Inside, they had closed the courtyards, added superfetations, and installed systems everywhere. The decision to start the reconstruction/restoration dates from 1991. The point is that the idea of reconstruction never got beyond the administrative stages until tenders were put out for contract. By then it was too late for everything, including an architectural competition.
SB: A second big question remains unanswered: why and how did certain drastic acts of demolition come to be legitimised. To this day there are people wondering why the Piccola Scala had to be destroyed...
MB: When I received the final project from Mr Parmeggiani to be converted into the master project, I took the choices of what had to be demolished to be valid. The demolition substantially concerned the whole interior of the block. The only remaining historic things were four original columns of Piermarini's stage tower, and even these had been drowned in two tremendous concrete cylinders in order to bear the technical stress. As for Portaluppi's Piccola Scala, it had been unusable and unused for years; it was totally beyond repair. It is true this space has been lost, however a side-stage has been gained which the Scala badly needed. I understand the doubts and perplexities. But since we are working inside the belly of the building so to speak, I think the choices of what to retain and what to sacrifice are justifiable.
SB: So we're not really talking about preserving the original entity of a theatre space that had been constantly readapted, with variations and additions. Nevertheless, didn't you at least have qualms about for example, about the decision to destroy the ancient stage machinery which was a unique and fully functioning exemplar, even though it had production rates of events unsuited to the busy programmes of a modern theatre?
MB: The stage machinery was brilliant in some ways, because it broke in two all those stage sets that couldn't be lifted into the stage tower due to lack of height, and which were instead slid to one side. But we mustn't forget that Mr Secchi himself, the engineer, in reports prepared in the late 1970s, said that his stage machine needed to be replaced: it had been a perfect hydraulic machine when constructed, but had since become obsolete. Cervellati, too, who was a man above suspicion and a strong conservative, said the machine was by then a museum piece.
SB: Unfortunately these matters were publicly discussed when the decisions had already been taken. The fact is that the whole business of restoring La Scala has been somewhat obscure. Even what was happening on the site was kept out of view...
MB: "Blocking" the site was an error of communication, and in fact it was later revised and rectified. There were objective difficulties, though, involved in organising the site in broad daylight: the demolition was done by day and the rubble was taken away by night. It was a miracle. 120,000 cubic metres were removed from the heart of Milan.
SB: What restraints did you accept once you had taken up the appointment to do the master project?
MB: From the moment I accepted the brief I knew what I was up against. What I feel is the good thing about this project is that it sheds light on what has been renovated as a historical part, with a neoclassical idiom on the one hand and a 19th-century one on the other, in via dei Filodrammatici. As a result, the figurative image of the lower part vis-à-vis the city has regained its historical dignity. But above these levels reigned a confusion of languages, a jumbled kasbah of styles which we have substituted with these clear volumes. One of these is the elevated stage tower, which now rises to the level of the two turrets; and the other is the famous and much-debated elliptical body, containing all the service spaces and placed next to the longitudinal axis of the theatre. I defend this choice. Furthermore I believe it is the only feasible one in the tradition of a European city. We are lucky to be able to work and build by strata. In this way the new is not a built substitution, not something radically new, but part of a series of limitations and contradictions that have to reckon with what was already there.
SB: And yet I think the strength of your design lies precisely in its having come up with something quite radically new; and that what you have done is not an adjustment, but rather the addition of an entirely original, contemporary presence untainted by historicism.
MB: For me this is the only way of consolidating the European city, where even the contemporary enters into the development of a historical stratification. The language of the 20th century serves to keep the monument alive.
SB: This is another major issue in the theory of architectural design raised by your project. In fact it does not hide, but is juxtaposed to the old building and works by distinction. But this seems to me to have accentuated, and carried to its extreme consequences, the fragmentary character of the theatre's built body to the extent that La Scala today is no longer a single architectural organism. Piermarini's facade and building, as you were saying, have stayed exactly as they were, and the urban front, even as perceived from the square, is absolutely the same and just as weak as it was before. The same goes for the portico in Via dei Filodrammatici. But after completion of the two new volumes containing the stage tower and services, which might almost be described as prostheses, what symbolically maintains the theatre's impression of continuity is the auditorium, with all its connected stage properties. And the most interesting thing is that your project seems to go against the stream of architectural choices preferred by the leading museum, exhibition and cultural institutions, which in recent years have shown a predilection for unitariness. Essentially, even theories closest to differentiation and articulation – even deconstructivist architects – are designing exhibition and cultural systems everywhere that are homogeneous from the architectural and stylistic point of view. Perhaps you yourself are the real deconstructivist...
MB: Clearly La Scala today is no longer the theatre designed by Piermarini. This was a very violent parallelepiped, which the architect had emphasised by means of the portico that invaded the street, Via Manzoni. It was a work built to be perceived only by glimpses, because opposite the theatre stood a curtain formed by the street frontage itself. By 2000 the Teatro alla Scala had already undergone so many conspicuous alterations that it had been transformed from an isolated building into a theatrical agglomeration. Given that situation, it seemed logical to me to continue this stratified building. And my attitude also considered the major spatial change made to the city in 1858, when the street frontage opposite the present Piazza della Scala was demolished, after which the square and later Palazzo Marino were built.
SB: The front by Piermarini had by that time already begun to show its weakness. It had never been designed to face a square, and above all, a system of urban spaces as intricate as those leading through the Galleria Vittorio Emanuele and out into the wide-open "clearing" of Piazza Duomo. But can we really be sure your work has not made this weakness even more glaring? Hadn't that previous system of superfetations and minor additions rendered the building as a whole more homogeneous?
MB: Either you reduce the theatre to its 18th-century scale and throw away all the other elements around it, or you accept the stratification that had been there since the mid-19th century..
As far as I am concerned, the two volumes formed by the stage tower and the ellipsoidal body are a backcloth, a change of language from figurative to abstract. They create a stage set which at the back of the complex consolidates the services necessary to this transformation. From my point of view, the new part is justified by the spacious square in front of the building. Piermarini's theatre also now stands as a backdrop, whereas it was originally built to be viewed in perspective. What we now see from the far side of the square is in itself a vision of the mid-19th-century, where the urban transformation was heavy.
SB: I think a city like Milan ought to have been courageous enough even to consider an altogether different architectural feature in Piazza della Scala, while keeping the auditorium intact. After all, basically what remains in the mind's eye is this extraordinary space for the imagination of listening. This said, I believe the two volumes that you have built, instead of boosting Piermarini's original building, point out even more than before its unfitness to relate to the urban scene. Yours are clearly volumes of a technical nature; they don't express functions in architectural terms. And being set back, they claim no legitimacy as a front facing the square...
MB: Architecture is the art of the possible. Therefore your line of thinking is viable from a theoretic, literary viewpoint. The reality is that what we have done has already gone beyond expectations, because the initial project had even envisaged that the altered stage machinery would not have hurt the volumes standing out from the historic profile. Under the conditions of my brief and specified programme I don't think I could have done better. Maybe others could have, but it's like a football match: you have no counter-evidence.

Pagina accanto: vista della 'nuova' facciata della Scala con i volumi creati dall'architetto svizzero (© Silvia Lelli).
In basso: la superficie al di sopra dei tetti di via dei Filodrammatici alla fine del 2001. In primo piano le 'stratificazioni' architettoniche che si sono nei secoli aggiunte al volume settecentesco del Piermarini, per venire incontro a nuove esigenze funzionali, oggi eliminate

Opposite: view of the "new" facade of La Scala showing the volumes designed by the Swiss architect (© Silvia Lelli).
Below: the roof surfaces along Via dei Filodrammatici at the end of 2001. In the foreground are the architectural "stratifications" which had in the course of time been added to Piermarini's 18th-century building to meet new functional demands, now eliminated

Cronaca di 230 anni di cantiere
Chronicle of 230 years of construction

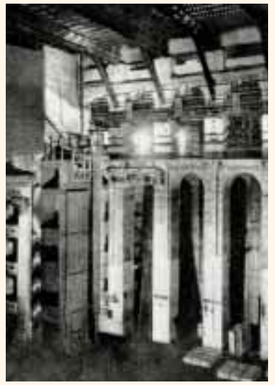
1776
Un incendio distrugge il Regio Ducal Teatro (costruito nel 1717 dall'architetto Giandomenico Barbieri) e la Corte Ducale affida a Giuseppe Piermarini la costruzione del Teatro alla Scala (sull'area della chiesa di Santa Maria alla Scala).

A fire destroys the Regio Ducal Teatro (built in 1717 by architect Giandomenico Barbieri) and the Corte Ducale appoints Giuseppe Piermarini to build the Teatro alla Scala on the site of the church of Santa Maria alla Scala.

1778

Il 3 agosto inaugura il Teatro alla Scala di Milano con la rappresentazione de *L'Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

(3 August) The Teatro alla Scala di Milano opens with a performance of *L'Europa riconosciuta* by Antonio Salieri.

1808–1814


L'architetto Luigi Canonica amplia il palcoscenico e aumenta la profondità della torretta scenica. Domenico Giusti aggiunge 4 pilastri per lato sui due lati del palcoscenico e ne sviluppa l'area di altri 16 metri.

Luigi Canonica alters the stage and increases the depth of the stage turret. Domenico Giusti adds four columns on either side of the stage and develops the stage area by a further 16 metres.

1830
Lo scenografo della Scala Alessandro Sanquirico trasforma la sala con le nuove decorazioni dei parapetti, dei palchi e della volta. Ala facciata vengono aggiunti due corpi laterali.

La Scala's stage designer, Alessandro Sanquirico, transforms the auditorium with new decorations for the parapets of the boxes and for the vault. The facade is altered with the addition of two side sections.

1831
L'architetto milanese Giuseppe Tazzini costruisce l'ala porticata che si affaccia su via Filodrammatici e realizza un nuovo edificio accanto al teatro chiamato Casino Ricordi. Si decide di realizzare piazza della Scala.

The Milanese architect Giuseppe Tazzini builds the porticoed wing facing Via Filodrammatici and a new building next to the theatre, called the Casino Ricordi. The decision to build Piazza della Scala is taken.

1883
La Scala è il primo teatro europeo a essere completamente elettrificato (sala e palcoscenico).

La Scala is the first European theatre to be fully electrified (auditorium and stage).

1891–1909

© Andrea Tamoni/Teatro alla Scala

Il quinto ordine dei palchi viene progressivamente soppresso per dare corpo alle attuali prima e seconda galleria. Demoliti anche i camerini, che fanno posto a una serie di servizi per gli spettatori. A cavallo del Novecento restauri, demolizioni e ricostruzioni si succedono quasi senza sosta. Tra questi, l'aggiunta della fossa scenica (o golfo mistico) per l'orchestra voluta dal maestro Toscanini (allora direttore artistico) e la nuova struttura del loggione trasformato in un'ampia galleria.

A complete row of boxes (the fifth) is gradually eliminated to make room for the galleries. The dressing-rooms are also demolished and replaced by services for spectators. At the turn of the century, restorations, demolitions and reconstructions follow in rapid succession. Among the new creations should be mentioned the addition of the orchestra pit, as desired by the conductor Toscanini (at that time artistic director), and a much more spacious upper gallery.

1921

© Fratelli Alinari

Il Teatro alla Scala riapre dopo una chiusura di tre anni dovuta a problemi economici: si è trasformata in un Ente Autonomo comunale, sotto il controllo dello Stato che assicura il finanziamento annuale dell'attività. Cesare Albertini (ingegnere e tecnico del Comune) fa eliminare 16+6 pilastri del palcoscenico, sostituendoli con 3+3 colonne in cemento armato, e fa sopraelevare il tetto di sette metri (in modo che, sollevandole, le scene potessero essere nascoste al pubblico). A fine lavori scrive: "Del vecchio edificio può dirsi che non sia sopravvissuta che la sala".

The Teatro alla Scala reopens after a three-year closure due to financial problems. It is converted into a state-controlled autonomous municipal authority, guaranteeing the annual financing of its activities.
Cesare Albertini (a city council engineer) abolishes 16+6 lateral columns, substituting them with 3+3 columns in reinforced concrete, and raises the roof by seven metres. Upon completion, he admits that "nothing but the auditorium can be said to have survived from the old building".

1933–1936

L'ingegnere Luigi Lorenzo Secchi, direttore tecnico della Scala dal 1933 al 1982, realizza la nuova "Scala degli Specchi", ristruttura le scale a tenaglia e i corridoi di accesso ai palchi e alle gallerie di via Verdi, costruisce il nuovo ridotto dei palchi.

La Scala's engineer Luigi Lorenzo Secchi, technical director of the theatre from 1933 to 1982, completes the new Scala degli Specchi, refurbishes the pincer stairs and the corridors leading to the boxes and galleries from Via Verdi, and creates the new boxes foyer.

1937
Secchi modifica radicalmente il sottopalco, nelle sue parti meccaniche, tecniche e strutturali. Realizza un "nuovo palcoscenico a ponti e pannelli mobili" azionato da un complesso sistema idraulico che sostituisce gli antichi meccanismi in legno tutti manovrati a mano.

Secchi constructs a new stage complete with mobile scaffolding and panels, based on a complex hydraulic system. This substitutes the ancient wooden devices that were all operated by hand.

1943

© Erio Piccaglani/Teatro alla Scala

Nella notte tra il 15 e il 16 agosto, la Scala viene bombardata. La sala del Piermarini è danneggiata gravemente, mentre il palcoscenico si salva grazie al pesante sipario tagliafuoco. La ricostruzione è condotta dal Secchi.

During the night of 15–16 August, La Scala is bombed. Piermarini's auditorium is seriously damaged, while the stage is saved by its heavy fire curtain.
The reconstruction led by Secchi.

1946
L'11 maggio la Scala riapre con un concerto diretto da Arturo Toscanini.

On 11 May, La Scala reopens with a concert conducted by Arturo Toscanini.

1955
Per la prima del 7 dicembre 1955, il Sovrintendente della Scala Antonio Ghiringhelli commissiona a Secchi un nuovo ingresso su piazza della Scala e un progetto in grado di valorizzare i locali di accesso alla platea e ai palchi. Secchi demolisce il lungo corridoio esistente e sostituisce con otto colonne di marmo bianco il muro che sorreggeva i saloni dell'edificio frontale. Il 20 dicembre viene inaugurata la Piccola Scala, su progetto di Piero Portaluppi, una sala per concerti da 600 posti ricavata da un vecchio edificio reso irrecuperabile dai bombardamenti. Viene rifatto anche il ridotto della platea.

For the opening night of 7 December 1955, La Scala's general manager, Antonio Ghiringhelli, commissions Secchi to build a new entrance on Piazza della Scala and to improve the halls leading into the stalls and to the boxes. Secchi demolishes the long existing corridor and substitutes with eight white marble columns the wall bearing the foyer rooms on the front building. On 20 December the Piccola Scala is inaugurated. Designed by Piero Portaluppi, this small concert hall seats 600 and is created from an old building that had been bombed beyond repair. The stalls are rebuilt.

1957
Secchi è incaricato da Ghiringhelli di progettare il nuovo ridotto delle gallerie.

Secchi is appointed by the general manager Ghiringhelli, to design the new gallery foyer.

1975

© Erio Piccaglani/Teatro alla Scala

La vecchia biglietteria viene sostituita da una nuova biglietteria interrata sotto la piazza, con i suoi accessi e un ascensore.

The old ticket office is demolished and replaced by a new one in the basement.

1983
Chiude la Piccola Scala: non è conforme alle norme di sicurezza.

The Piccola Scala is closed due to failure to comply to safety standards.

1991
Viene creata la Fondazione per il Teatro alla Scala con l'obiettivo di individuare e organizzare nuove fonti private di finanziamento. Il Comune incarica l'architetto Giuliano Parmeggiani di progettare l'ampliamento del palcoscenico e nuovi spazi appropriati alle necessità scenotecniche.

The Fondazione per il Teatro alla Scala is established, with the object of raising new private funds. The City Council appoints Giuliano Parmeggiani to design the enlargement of the stage and new spaces appropriate to its technical requirements.

1996

© Teatro alla Scala

Il Consiglio comunale di Milano approva il progetto "Grande Scala 2001". Sono tre gli interventi previsti: ristrutturazione della sede storica del Piermarini, allestimento del centro di produzione scenografica nell'area Ansaldo, realizzazione di un auditorium da 2.400 posti nel quartiere della Bicocca.

The City Council approves the "Grande Scala 2001" project. Three works are scheduled: the renovation of Piermarini's historic building, the creation of the stage design production centre in the Ansaldo area, and the completion, by December '98, of an auditorium with seating for 2,400, located in the Bicocca district of Milan.

1997
Si succedono forti polemiche sul progetto "Grande Scala 2001". Il senatore Riccardo De Corato consegna al Procuratore della Repubblica un lungo esposto lamentando numerose violazioni di legge. Luisa Secchi Tarugi, studiosa e figlia di Luigi Secchi, fonda un Comitato spontaneo per la salvaguardia del teatro che chiede di "verificare a fondo l'effettiva necessità di modificare in maniera irrevocabile la struttura dello storico palco del Piermarini".

The "Grande Scala 2001" project provokes a succession of controversies. Senator Riccardo De Corato files to the Public Prosecutor a lengthy petition complaining of numerous infringements of the law. Luisa Secchi Tarugi, the scholar and daughter of Luigi Secchi, presents a spontaneous Committee for the protection of the theatre, requesting that "the effective necessity to irrevocably alter the structure of Piermarini's historic stage be thoroughly questioned and examined".

1999
Il Consiglio comunale approva il progetto preliminare per la ristrutturazione e il restauro dell'edificio del Piermarini e il progetto esecutivo per le opere impiantistiche e di arredo del Teatro degli Arcimboldi.

The Council approves the preliminary project for the renovation and restoration of Piermarini's building and the master project for the systems and furnishing of the Arcimboldi theatre.

2001
Il 16 marzo, la Giunta approva il progetto definitivo che prevede la demolizione del teatro dal boccascena in avanti, lasciando intatti soltanto la platea e il foyer. In ottobre, l'impresa CCC (Consorzio Cooperative Costruzioni) si aggiudica l'appalto dei lavori e, in novembre, l'architetto Mario Botta viene incaricato di verificare la compatibilità tra gli interventi di tipo architettonico e quelli di tipo ingegneristico.

On 16 March the Council approves the final project to demolish all those parts of the theatre situated behind the proscenium, leaving intact only the stalls and foyer. In October, CCC (Consorzio Cooperative Costruzioni) is awarded the works contract. In November, by request of the General Management, the architect Mario Botta is appointed to check the compatibility between architectural and the engineering operations to be carried out.

2002

© Lee Marshall/Domus

Il 19 gennaio, la Scala inaugura con *La Traviata* la sua nuova sede provvisoria al Teatro degli Arcimboldi.
Il 18 marzo iniziano i lavori. Iniziano anche le proteste contro il restauro, definito "costosissimo e devastante" da Legambiente. Scendono in piazza anche alcuni consiglieri comunali dell'opposizione chiedendo "un dibattito pubblico sulla questione". Vengono presentate diverse denunce-esposto: secondo i denuncianti "i restauri rappresenterebbero una sostanziale distruzione di una parte del Teatro del Piermarini". In aprile, il Ministero dei Beni Culturali approva il progetto di restauro. In maggio, Botta presenta il suo progetto a Palazzo Marino.
Vengono nominati dal Comune sette superconsulenti tecnici che certificheranno la qualità delle opere. Tra di loro, anche Higini Arau che sovrintenderà le opere strutturali per l'acustica.
In dicembre, il TAR (Tribunale Amministrativo Regionale) respinge l'azione legale intentata da Legambiente contro il progetto di Botta, in tutti i punti eccetto uno: i giudici riconoscono che quello di Botta è un progetto sostanzialmente nuovo e non la versione esecutiva di un progetto esistente.

On 19 January La Scala inaugurates with *La Traviata* its new provisional location at the Teatro degli Arcimboldi (2,400 seats) in the Bicocca district of Milan.
On 18 March work begins, and so do the protests. People stage a demonstration outside La Scala against the restoration, described by Legambiente as "exorbitantly expensive and devastating". A number of city councillors from the opposition demand "a public debate on the whole issue". Many appeal-petitions are filed on the grounds that the "planned restoration would constitute the substantial destruction of part of Piermarini's original theatre".
In April the Ministry of Culture approves the restoration project. In May, Botta submits his project to Palazzo Marino.
Seven super-technical consultants are appointed by the City Council to certify the quality of works. One of them is Higini Arau, who will supervise the structural acoustics.
A legal case brought against the Botta project by the Italian environmental lobbying group, Legambiente, was thrown out by the regional administrative tribunal on all points except one: the judges agreed that the Botta plan was essentially a new project, rather than the executive version of an existing plan, and, as such, should have been formally approved by the city council.

2003
Vengono presentate nuove interrogazioni di alcuni senatori Verdi al Ministero dei Beni Culturali, che denunciano la distruzione totale di quanto stava dietro al sipario del teatro e il trasferimento notturno in discarica dei materiali scaligeri poi ridotti in briciole, dei materiali del palco e sottopalco, delle colonne della cripta trecentesca di Santa Maria alla Scala (visibili sotto il palco).

New appeals are submitted by a number of "green" senators to the Ministry of Culture, denouncing the total destruction of everything behind the theatre curtain and the removal by night to rubbish dumps, of pulverised theatre, box and understage materials, and of the columns from the 14th-century crypt of the church of Santa Maria alla Scala (visible below the stage).

2004
In ottobre, i lavori sono in dirittura d'arrivo e iniziano le prove della macchina scenica. Il TAR della Lombardia mette la parola fine alla lunga serie di ricorsi presentati contro i lavori di ristrutturazione.
Il 7 dicembre la Scala torna nella sua sede storica, completamente rinnovata. In programma per la prima, *L'Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

In October stage machinery tests begin. The administrative tribunal (TAR) brings to an end the long series of petitions filed against the rebuilding works. On 7 December the Scala reopens on its original historic site for the first night of the new season, with Salieri's *L'Europa riconosciuta*.

Gillo Dorfles

Il museo tra storia e architettura

Forse la recente "moda museografica" nel realizzare sempre nuovi "contenitori artistici" può essere considerata come un indizio abbastanza attendibile di una situazione che esorbita dal mero fatto architettonico per diventare simbolica di una condizione peculiare del nostro tempo.
Una sorta di spia – tanto dell'effettiva situazione stilistica oltre che funzionale dell'arte del costruire, quanto del nostro *Zeitgeist*, del nostro modo di porci il problema della "memoria storica del nostro tempo". Ecco: è proprio del problema d'una memoria storica – che di solito viene affidata ai musei – ciò di cui vorrei brevemente ragionare perché
mi sembra uno dei quesiti più scottanti del momento attuale e probabilmente d'un prossimo futuro.

Se, sin dal titolo di questa nota, ho contrapposto i termini di storia e architettura, l'ho fatto per sottolineare una mia posizione – non di oggi ma di sempre – circa il problema della "infatuazione storica" e dei suoi eventuali pericoli. Si è troppo propensi, al giorno d'oggi, a celebrare i "fasti della storia" quasi per fissare un tempo che ci sfugge; e non c'è dubbio che il compito precipuo d'un museo – non solo artistico, ma antropologico, scientifico, ecc. – è quello di conservare e perpetuare dati e documenti che siano testimonianze d'un determinato argomento, entro un determinato periodo storico. Dunque: nulla di più lodevole e sottoscrivibile di questa funzione del museo.

Ma oggi – a differenza di quanto accadeva un tempo (quando il museo era destinato solo ai più eccelsi e 'stagionati' capolavori) – la smania di storicizzare checchessia ha fatto sì che l'attività museificatrice si sia rivolta spesso non solo ai capolavori, ma a molte opere non degne di essere conservate e probabilmente destinate a venir scartate nel giro di qualche decennio. Un fatto propizio a incitare giovani artisti alle prime armi a "creare per il museo" alimentando ambizioni senz'altro pericolose.

Comunque – a prescindere da certi eccessi – il museo come ricettacolo d'una memoria storica è senz'altro indispensabile; e, in un mondo in così rapida evoluzione (e anche involuzione) come il nostro, testimonianza preziosa. Credo che, per quanto si riferisce all'aspetto più specificamente architettonico, il museo (come pure tutte le tipologie destinate a fungere da "ricettacoli artistici": dunque auditori, teatri, sale da concerti) possa essere considerato quale esempio tipico della nostra epoca, cumulatrice di dati e di date.

Poche altre tipologie architettoniche hanno presentato nell'ultimo cinquantennio una così vasta varietà di ricerche formali e di scoperte stilistiche. Anche a citare soltanto alcune delle costruzioni più note e celebrate: dalla Philarmonie di Scharoun, al Museo d'Arte Moderna di Mies (entrambi a Berlino), dal Menil Museum di Huston e dall'Auditorium di Piano a Roma, dal Museo di Hollein a Francoforte al MART di Botta a Rovereto a quello di Mönchengladbach dello stesso autore, dal Guggenheim di Gehry a Bilbao all'auditorium di Moneo a San Sebastián; per non parlare dei 'vecchi' edifici ancora ammirevoli come il Museo Miró di Sert a Barcellona, quello di Wright per il Guggenheim di New York o quello di Sterling a Stoccarda ecc., ecc.,
ci rendiamo conto d'una indubbia varietà di soluzioni progettuali nelle quali ogni architetto ha potuto esprimere – non sempre, ma tutto sommato più che altrove – le sue migliori invenzioni plastiche e spettacolari.

Il fatto stesso di ospitare opere e documenti di per sé preziosi, e d'altro canto di dovere – simbolicamente – fungere da testimoni di un'arte del costruire che non appaia come peritura, ha spesso conferito a questi edifici quell'impronta di 'perennità' sempre meno presente nell'architettura dei nostri giorni. Direi anzi che – in un periodo come l'attuale dove, già in partenza, buona parte degli edifici residenziali, ivi compresi grattacieli e grandi complessi destinati a quei "non luoghi" (anche troppo citati secondo lo slogan di Augé) che costituiscono buona parte del tessuto urbano sono destinati a *non* durare, hanno già in sé il germe d'una prossima auto- o etero-distruzione... – il museo e gli altri edifici analoghi rappresentano un punto fermo, non tanto come "casseforti della memoria storica" (di cui sono depositari) ma come elementi metastorici – o addirittura 'antistorici' – per il fatto di essere stati concepiti per una storicità futura.

Ma, prima di chiudere questa breve nota museologica, vorrei almeno accennare a un problema più che noto e sempre agitato, anche se spesso trascurato persino da sommi progettisti dei recenti musei: quello che concerne l'annoso quesito della corrispondenza tra spazio interno ed esterno. Ecco: è indubbio che si tratti di uno dei fondamentali principi riguardanti la realizzazione d'un museo, assieme a quello – cui mi riferivo all'inizio – d'una 'vistosità' e perennità (sia pur relativa) del suo aspetto formale. Ebbene, mentre chiunque è pronto a riconoscere l'originalità 'esterna' di un'opera come il museo di Bilbao o il vecchio Guggenheim di Wright, non è difficile constatare come tanto il primo che il secondo presentino degli invasi che non corrispondono alle strutture esterne (Bilbao) o che non si sposano con il tipo di spazialità adatta all'esposizione logica delle opere (Wright); mentre questo non avviene nella maggior parte degli altri esempi come quelli di Mies, di Hollein, nel recente MART di Botta a Rovereto, o della esemplare coincidenza spaziale della Philarmonie di Scharoun e dell'Auditorium di Piano.

Se, in definitiva, cerchiamo di condensare queste sporadiche osservazioni, in quelli che appaiono come i punti essenziali di un'architettura museale, credo di poterli così riassumere:
1) Il museo costituisce (insieme agli altri casi citati) uno dei più potenti 'ricettacoli' della documentazione storica e storico-artistica in un'epoca di rapidissima metamorfosi tecnica e linguistica come l'attuale.
2) Il museo, dal punto di vista specificamente architettonico, rappresenta un elemento esteticamente e formalmente privilegiato in quanto può rappresentare una testimonianza positiva, e in certo senso meno peritura, della situazione stilistica d'una determinata età.
Due compiti, come è chiaro, di estrema importanza che potrebbero rischiare di essere compromessi dall'incalzare, sempre più aggressivo, di altre "memorie storiche" affidate per contro alle scoperte massmediatiche, alle 'memorie' computerizzate, anziché alle solide pareti degli edifici destinati sin d'ora ad ospitarle.

Comunque sia (o stia per avvenire in un futuro non prevedibile) non ci resta che rimanere fedeli – almeno finché la nostra civiltà non sia crollata – a questi "santuari dell'arte e della cultura", che, almeno in parte, possono costituire (o sostituire) le cattedrali (o le moschee) andate distrutte nel passato o quelle – forse mai più da costruire – del futuro.

The museum as history and architecture

Perhaps the recent "museographic fashion" for building more and more "art containers" may be seen as a fairly reliable clue to a situation which, leaving aside the architectural factor, symbolises a condition peculiar to our time. It may serve to indicate both the effective stylistic and functional state of the art of building, but also our zeitgeist, our outlook towards the "historical memory of our time". And it is precisely this question of historical memory – usually entrusted to museums – that I would like to talk about, because I think it is one of the most burning issues of the present and probably of the near future.

If from the title of this piece I have contrasted the terms history and architecture, it is to emphasise an attitude of my own – which I have always adopted – to the matter of "historical infatuation" and its possible dangers. People are too inclined nowadays to celebrate the "glories of history", as if to pin down a time that escapes us. And there is no doubt that the peculiar task – be it artistic, anthropological, scientific, etc. - of a museum is to keep and perpetuate data and documents testifying to a given subject, within a given historical period. There is nothing more praiseworthy than this function for a museum.

Today however – unlike before when museums were reserved only for the most magnificent and "seasoned" masterpieces – the craze for historicising everything under the sun has often prompted museums to hold not only masterpieces, but also many works that are unworthy of conservation and probably doomed to rejection within a few decades. In this way young artists making their debut feel incited to "create for the museums", thereby nurturing dangerous ambitions.

Aside from certain excesses, the museum as the receptacle for historical memory is certainly indispensable. In a rapidly evolving (and involuting) world like ours, I believe that as far as the more specifically architectural aspect is concerned, the museum (along with all building types serving as "art receptacles", hence auditoriums, theatres, concert halls) may be regarded as an example within our time for the accumulation of data and dates. Few other genres of architectural expression have in the past fifty years offered such a variety of formal developments and stylistic discoveries.

When looking at several of the best-known and most famous buildings - from Scharoun's Philarmonie to Mies's Museum of Modern Art (both in Berlin), from the Menil Museum in Houston and Piano's auditorium in Rome, from Hollein's Museum in Frankfurt to Botta's MART in Rovereto and also in Mönchengladbach, from Gehry's Bilbao Guggenheim to Moneo's auditorium in San Sebastián – in addition to still admirable "old" buildings like the Miró Museum by Sert in Barcelona, the one by Wright for the New York Guggenheim or that of Stirling in Stuttgart - we find an indisputable medley of designs.

In these buildings each architect has been able to express his best plastic and spectacular inventions. The very fact that they contain artworks and documents that are precious in themselves, while also symbolically serving as witnesses to an art of building that appears not to be transient, has often given these buildings the impression of an "everlastingness" less and less perceptible in the architecture of our day. Museums are a reassurance in a period like this, where a good many residential buildings, including skyscrapers and major complexes are doomed *not* to last. These buildings are destined for those "non-places" that form large parts of the urban fabric (with an all too often cited reference to Augé's slogan). Museums, instead, are seen not so much as "vaults for the storage of historical memory" (of which they are the depositories), but as meta-historical – or even "anti-historical" elements – by virtue of the fact that they were conceived for a future historicity.

Before closing this brief comment, I would like to mention the very familiar and always heated issue (albeit neglected even by illustrious designers of recent museums) of the age-old relation between interior and exterior. This is undoubtedly one of the key principles involved in the making of a museum, together with the principle mentioned earlier, of the "conspicuousness" and (albeit relative) "everlastingness" of its formal aspect. While anybody is ready to recognise the "external" originality of a work like the Bilbao museum or Wright's old Guggenheim, it is not difficult to see that both have interiors that do not correspond to their exterior structures (Bilbao), or do not match the kind of spatiality needed for the logical display of works (Wright). This does not occur in the majority of the other examples, such as those of Mies, Hollein, the recent MART by Botta in Rovereto, or the exemplary matching spaces of the Philarmonie by Scharoun and Piano's auditorium.

If we condense these sporadic observations into a few essential points about museum architecture, they can be summed up as follows:
1) The museum constitutes (together with the other cases mentioned) one of the most powerful "receptacles" for historical and historic-artistic documentation of a time like the present, which is going through a very rapid technical and linguistic metamorphosis.
2) The museum, from an architectural point of view, represents an aesthetically and formally privileged element, because it can provide positive, and in a sense less perishable evidence of the stylistic state of a particular age. The two tasks, clearly, are of the utmost importance and are liable to be jeopardised by the increasingly aggressive pursuit of other "historical memories" entrusted to mass media discoveries and computerised "memories", rather than to the solid walls of the buildings hitherto appointed to house them.

Whether or not it happens in an unforeseeable future, it only remains to be faithful – at least until our civilisation collapses – to these "sanctuaries of art and culture". For they can, at least in part, substitute the cathedrals (or mosques) destroyed in the past or those of the future.

Gillo Dorfles
Già ordinario di estetica all'Università di Milano, critico d'arte, Dorfles (1910) è autore di innumerevoli pubblicazioni dedicate all'architettura, al design e alla critica d'arte, tradotte in numerose lingue europee. È stato insignito della Laurea honoris causa dal Politecnico di Milano e dall'Università Autonoma del Messico.

Gillo Dorfles
Formerly professor of aesthetics at the University of Milan, Dorfles (1910) is an art critic and author of innumerable publications on architecture, design and art criticism which have been translated into several European languages. He was awarded honoris causa degrees by the Milan Polytechnic and the National Autonomous University of Mexico.

In the ear of the beholder

Un dialogo tra Pierre Boulez, Frank Gehry e Paul Holdengräber
A conversation with Pierre Boulez, Frank Gehry and Paul Holdengräber

A cura di/Edited by
Karen Marta, Laura Bossi

Paul Holdengräber: Vorrei che parlassimo non solo di musica e di architettura, ma anche del ruolo del compositore/direttore d'orchestra e dell'architetto. Comincio con te, Frank: quali sono i tuoi primi ricordi legati all'ascolto della musica?

Frank Gehry: Mia madre studiava violino e mi portava spesso a concerti e musei, ad esempio, alla Massey Hall quando a dirigerla era Sir Ernest MacMillan. Era una sala terribile, somigliava all'aula magna di un liceo. Poi, molti anni fa, sono entrato nella cattedrale di Nôtre Dame per sentire dei canti gregoriani… E quelle melodie hanno plasmato in me definitivamente l'identità di quell'edificio.

Paul Holdengräber: Quando e dove hai visto Pierre Boulez dirigere per la prima volta? Dov'è accaduto?

Frank Gehry: Fu a New York, ai *Rug Concerts*. Un'esperienza straordinaria. Sapevo già che un direttore d'orchestra non si limita ad agitare le braccia, ma mi sono subito reso conto che Pierre affrontava cose che potevano essere interessanti anche in relazione al mio lavoro.

Paul Holdengräber: Intendi dire che esiste un rapporto simile tra quella gestualità e il tuo lavoro?

Frank Gehry: È molto difficile fare in modo che l'architettura appaia casuale, abbia un aspetto 'normale', non troppo imponente, che riesca a stabilire un rapporto con la gente. Perché questo accada è necessaria, oltre che molta precisione, un'attenta pianificazione. Nei *Rug Concerts* avvertii un legame con il modo di dirigere di Pierre e le sue composizioni.

Pierre Boulez: Vorrei spiegare cosa significa esattamente il termine *Rug Concerts*. Quando lavoravo con la New York Philharmonic avevamo una normale stagione per abbonati. In quello stesso periodo, però, ero stato molto colpito dai *Proms* di Londra, una serie di concerti che si tenevano dalla fine di luglio alla fine di settembre, nei quali i giovani che non avevano posti a sedere potevano assistere al concerto stando in piedi. Così chiesi a Carlos Moseley, che all'epoca era presidente della Philharmonic, di poter organizzare qualcosa del genere a New York. Rispose che i *Proms* erano l'equivalente dei *Pops* di Boston, per i quali venivano eliminate le poltrone della platea e usati dei tavoli simili a quelli dei *Biergarten* tedeschi. Gli dissi che non mi interessavano i tavoli e il *Biergarten* e che mi bastava avere il pavimento libero. E così finì che coprimmo il pavimento con dei tappeti e poi distribuimmo dei cuscini (eravamo un po' preoccupati per il rischio di possibili battaglie, ma alla fine tutti si comportarono egregiamente). Avevo fatto anche un'altra cosa: dato che l'acustica era orribile e l'orchestra troppo lontana dal pubblico, l'avevo spostata nello spazio antistante il palco, che venne quindi usato per ospitare una parte del pubblico.

Frank Gehry: Pierre, è da tempo che aspetto di farti questa domanda: la Disney Hall ha una sala fissa, mentre nel corso della tua carriera hai creato sale nelle quali il pubblico si sposta. In fondo il tuo ideale è sempre stato quello di avere una sala flessibile. Non è che per caso abbiamo costruito una struttura anacronistica?

Pierre Boulez: No. Ricordo di aver considerato questo problema quando ho visitato la sala. Ho chiesto se era possibile avere degli spazi sui quali disporre delle piattaforme – cosa indispensabile, per esempio, se eseguì il *Requiem* di Berlioz, dove ci sono quattro sezioni fiati con sei o otto persone. Non si tratta assolutamente di qualcosa di nuovo o di straordinario anche perché, con l'evolversi della musica, ci saranno sempre più compositori che fanno uso dello spazio. Compositori che non si limitano a considerare un direttore come una figura fissa davanti all'orchestra, a una certa distanza, ma che invece cercano una maggiore interazione con lo spazio. Il suono non deve più provenire da un luogo, ma da più punti. Da 'momenti' definiti, per così dire. Io paragono quest'idea a un momento nel tempo: si vuole, cioè, che un 'momento' della musica provenga da un 'momento' dell'architettura. A Parigi, nella Cité de la Musique, abbiamo per esempio una piccola sala, per circa mille persone, nella quale i posti a sedere possono essere spostati in blocchi. Ne abbiamo discusso a lungo. Personalmente, ho avuto delle esperienze dirette con due architetti: Renzo Piano, quando ha realizzato l'ampliamento dell'IRCAM, e Christian de Portzamparc con la Cité de la Musique. Del resto, Christian ama la musica, il che devo dire non è poi così comune tra gli architetti. Tu sei un'eccezione.

Paul Holdengräber: Che differenza fa?

Pierre Boulez: Chi ama la musica comprende i nostri problemi ed è interessato a risolverli. Quando vedo le proposte di architetti che non la amano, capisco subito che non sanno niente di sale da concerto. Danno per scontata la forma e non riflettono neanche un momento sull'esistenza di possibilità diverse da quelle consentite dalla pianta tradizionale. Con Portzamparc, ad esempio, abbiamo discusso la necessità di uno spazio flessibile. Gli ho sottoposto alcune esecuzioni, specificando la configurazione che avremmo desiderato per ognuna di esse. E poi gli ho detto: "Christian, devi trovare una soluzione per questi lavori, perché se ogni volta dobbiamo trascorrere otto giorni con cinquanta persone per modificare la configurazione della sala, va a finire che non se ne fa niente". Non era facile, ma Christian ci è riuscito creando blocchi di sei posti su una piattaforma che poggia su una base di aria compressa e, dunque, può essere spostata con facilità.

Paul Holdengräber: Se tu, Pierre, fossi un architetto, quali elementi considereresti fondamentali per uno spazio da concerti? Il progetto di una sala è solo *une machine à faire de la musique*?

Nell'orecchio di chi ascolta

Pierre Boulez: Il mio ideale sarebbe costruire tre sale contemporaneamente. Non tre grandi sale, ma una grande, una media e una piccola, come ha fatto Renzo Piano a Roma. Quella piccola potrebbe essere usata per ogni tipo di esecuzione perché è quel tipo di spazio che può essere riempito in base a esigenze diverse, con una capienza di cinque, seicento persone. La sala media avrebbe una capienza di mille o milleduecento persone. E infine la sala più grande, dove l'architetto dovrebbe invece considerare quella pianificazione dei 'momenti' di cui abbiamo parlato prima.

Paul Holdengräber: Frank, con il tuo progetto, stai tentando davvero di creare un salotto urbano, "un salotto per la città"?

Frank Gehry: In verità sono stato citato in modo impreciso.

Paul Holdengräber: Davvero? Anche David Hockney, comunque, ha affermato che Los Angeles è una città magnifica per la vita privata, ma in quanto a spazi pubblici è veramente problematica. Cosa vuoi dire con "un salotto per la città"?

Frank Gehry: Lascia che ti racconti un aneddoto. Quando abbiamo cominciato a lavorare al progetto per la Disney Hall, mi sono recato molte volte a Berlino per studiare la Berliner Philharmonie, perché Ernest Fleischmann e la Los Angeles Philharmonic l'avevano descritta come un perfetto esemplare di sala da concerto. La Berliner Philharmonie è uno strano edificio. Pensate per esempio a tutti quei pannelli gialli: se per un architetto che conosce il lavoro di Scharoun la loro presenza è del tutto accettabile, e addirittura stimolante, immagino che ai non addetti ai lavori possano sembrare piuttosto strani. Entri e trovi pavimenti di cemento e corrimani che sono semplici tubi verniciati, oltre a delle curiose finestre con vetri istoriati, piuttosto kitsch. Eppure ogni volta che sono stato a un concerto ho trovato che in qualche modo lo spazio, sia nel foyer sia all'interno della sala, rendeva molto naturale l'interazione con le persone. Il lavoro di Scharoun possiede insomma qualcosa di magico: attraversi la strada ed entri nella biblioteca, altro suo progetto, e di nuovo provi questa indefinibile sensazione di essere in un luogo accogliente. È impossibile quantificarla o programmarla, dire: "Se fai così, così e poi così, il risultato è quello". Infatti, è successo che nel progetto della Kammermusiksaal per la Philharmonie, terminato dopo la morte di Scharoun dal suo affezionato *protégé* Wisnewski, lo spazio non ha quella stessa atmosfera magica. Anche essa è meravigliosa, ha lo stesso stile, eppure manca qualcosa. Ho trovato molto stimolante guardare il pubblico che guardava, trovo che questo renda più intensa l'esperienza dell'ascolto della musica.

Paul Holdengräber: "Un salotto per la città" significa anche provare a creare un punto di riferimento in una particolare zona della città…

Frank Gehry: Ho fatto questa esperienza con l'arte. Molto tempo fa andai al Kunsthistorisches Museum di Vienna per vedere i quattro Bruegel e li trovai straordinari. Ci tornai tre anni dopo e chiesi di rivederli. Stavano rimodellando gli spazi, così avevano spostato i dipinti in una stanzetta. Ma non parevano più gli stessi: sembravano minuscoli. Ci vollero venti minuti, poi i quadri ritornarono a essere i quadri che ricordavo e fu di nuovo possibile 'vederli'. Penso che la musica sia la musica e, se l'acustica è buona, tutto sia a posto. Ma se l'architettura rappresenta un valore in più, capace di rendere la sala da concerto un luogo piacevole, a mio avviso questo può far sì che il luogo diventi attrattivo anche per tutti coloro che normalmente non vanno ai concerti.

Pierre Boulez: Penso alla mia esperienza di direttore presso la Berliner Philharmonie, che è

stata concepita quarantacinque anni fa, con una visuale che nessun'altra sala in quegli anni aveva. Per quanto sia uno spazio molto grande, non si ha mai l'impressione di trovarsi molto lontani dal pubblico. La gente è seduta in settori diversi perciò, anziché avere 3.000 persone che ti fissano tutte insieme, ci sono gruppi che guardano in direzioni diverse. Quando dirigi, vedi solo uno di questi gruppi, il che crea una situazione molto più amichevole.

Frank Gehry: Alcuni membri della Los Angeles Philharmonic erano convinti che la Boston Symphony Hall fosse la sala migliore del mondo. "Copiala così com'è", mi dicevano. Così sono andato a Boston insieme a Ernest Fleischmann, una sera in cui, credo, il direttore era Seiji Ozawa. Ci siamo seduti intorno alla decima fila, ma a un certo punto gli ottoni, per poco, non ci hanno sollevato dalle poltrone! A dire il vero sembrava che in quei giorni avessero qualche problema con la sezione fiati, nonostante tutti fossero comunque convinti che fosse una sala perfetta.

Paul Holdengräber: Pierre, vorrei affrontare un'altra questione, ossia l'influenza della sala da concerto e della sua acustica sulle tue performance come direttore.
Modifica il modo in cui dirigi?

Frank Gehry: Per la Disney Hall l'idea iniziale era che per ogni concerto ci fossero dei tecnici dell'acustica che potessero spostare il soffitto, riaprire il volume e modificare la sala. Presto però si è capito che in una sala da concerto, con direttori a rotazione, il sistema non dava buoni risultati perché non c'era tempo per imparare a 'suonare' la sala come se fosse uno strumento. Così si è pensato che potesse essere il personale di sala o qualcun altro a dire: "Ecco, suonano Mozart, tira giù e chiudi". Ma la cosa non funzionava e così alla fine, insieme a Ernest Fleischmann e all'orchestra, abbiamo deciso di realizzare una sala completamente fissa.

Pierre Boulez: Certo, è impossibile soddisfare tutti. Ci sono direttori che prediligono un suono asciutto perché vogliono sentire la chiarezza, la trasparenza... Non è possibile avere una sinfonia di Haydn con molto riverbero. Ma una sinfonia di Bruckner senza riverbero è terribile. Insomma non è facile, perché il suono ideale non esiste.

Frank Gehry: Circa un anno fa sono venuto a Cleveland ad ascoltarti e mi ricordo che, siccome la Severance Hall era in ristrutturazione, hai diretto nel teatro. Non si può dire che l'acustica fosse un granché... Ma tu e l'orchestra siete riusciti a produrre un suono fantastico! Il che vuol dire che siete riusciti a calibrarlo.

Paul Holdengräber: Ho sentito dire che desideri realizzare un edificio che produca l'effetto di un dipinto e che credevi di esserci riuscito con il museo di Bilbao che, in effetti, comunica un senso di immediatezza. Kierkegaard diceva che il fine è di arrivare all'immediatezza dopo la riflessione.

Frank Gehry: Se guardi a un quadro, sembra sempre appena dipinto, anche se ha duecento anni. Quest'idea mi ha sempre affascinato: fare un edificio che produca lo stesso effetto. L'architettura non ci riesce, perché di solito bisogna usare elementi rettangolari, così che non si possono avere gli angoli irregolari di una pagina sgualcita o di una pennellata. Devi fare affidamento sulla luce naturale e scegliere materiali che rendano bene con quest'ultima. E quando il movimento della luce li sfiora... questo è immediatezza. Pierre, ho letto che anche tu parli di cose come queste a proposito delle tue composizioni.

Pierre Boulez: Sì, per me si tratta di quella sensazione di vertigine che risulta dal trovarsi di fronte a un capolavoro. Una sorta di brivido che nasce dal fatto di essere consapevoli che si tratta di un pezzo unico; eppure di non capire bene il perché. Parlando di letteratura, Diderot sosteneva che, quando si è di fronte a un nuovo capolavoro, si è al buio. Poi lo si studia per un attimo e ci si illude di aver fatto piena luce. Lo si studia ancora e ci si ritrova ancora una volta nell'oscurità: se nel mio lavoro non attraverso questo passaggio dal buio alla luce, e al buio ancora, non sono soddisfatto.

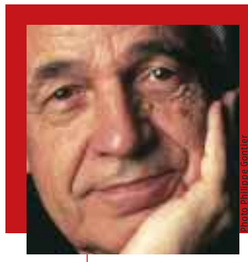


Photo Philippe Gontier

Photo Richard Bryant/arcaid.co.uk

Photo Henri Peil

Photo Richard Bryant/arcaid.co.uk

Pierre Boulez: La risposta più ovvia potrebbe essere che una cattiva sala non è di alcun aiuto. Per tornare alle sale più celebri, quella di Boston, quella di Amsterdam (Concertgebouw) e la Musikverein di Vienna sono le più citate nel mondo. Cominciamo con Vienna: la Musikverein è un'ottima sala, ma rappresenta un pericolo per opere come la *Sesta Sinfonia* di Mahler: lo spazio la sopporta a malapena, perché fu concepito per un livello di sonorità come quello prodotto dalle sinfonie di Brahms che, come massa sonora, non sono poi così ampie. Si può dire che le migliori sale dell'Ottocento hanno una capienza tra i 1.700 e i 1.900 posti. Molti esperti di acustica dicono che i problemi cominciano dopo i 2.000 posti, semplicemente per questioni di spazio. Queste tre sale, come la Concertgebouw, sono neutre, perfettamente neutre. Ma si tratta di spazi di media grandezza, con una certa intimità spaziale, perciò il suono si espande in sala con naturalezza. La Philharmonic di New York è grande almeno una volta e mezza di più, perciò il suono non raggiunge il fondo della sala. E questo genera la sensazione psicologica – importante – di non avere contatto coi musicisti. Ma non ci sono solo questi problemi: va anche considerato se i musicisti sul palco riescono davvero a percepire una sorta di comunione tra loro. Il violino sente la tromba? I musicisti riescono a stabilire un legame tra il suono che producono e il suono che sentono? A volte 10 o 15 centimetri fanno la differenza. Immagino l'acustica come un fenomeno meteorologico: puoi fare tutte le previsioni che vuoi, ma poi improvvisamente arriva il temporale...

Pierre Boulez: Certo. La qualità di un'orchestra che suona sempre nella stessa cattiva sala può deteriorarsi. Se l'acustica è veramente terribile, l'orchestra deve forzare il suono e provare così a compensare una mancanza di risposta da parte della sala.

Paul Holdengräber: Da Haydn a Bruckner, esistono molteplici tipi di musica che una sala deve poter ospitare. Quando hai cominciato a costruire la Walt Disney Hall hai pensato a dei pezzi particolari che avresti voluto ascoltare al suo interno?

Frank Gehry: Ernest Fleischmann è stato la mia guida. Ci conosciamo da anni, abbiamo lavorato, litigato e fatto insieme molte cose. In questi anni è stato per me un grande maestro e mi ha guidato verso un'esplorazione più profonda dell'architettura. Mi portava ai concerti, chiamandomi ogni volta che c'era un'occasione imperdibile. Mi ha fatto comprendere quel che succede dietro alla scena, ad osservare come il personale sistema le sedie dei musicisti. Alcuni anni fa avevo detto che la Filarmonica di Los Angeles mi sembrava in quel momento molto fiacca. Esa-Pekka Solonen, il direttore, voleva risolvere il problema. Portammo l'orchestra alla Royce Hall per un giorno e lui mi mostrò com'era in grado di modificare il suono scambiando la posizione dei musicisti. Ottenuta una disposizione ideale, misurammo lo spazio e costruimmo nella Chandler Hall delle nuove gradinate per l'orchestra. E al primo concerto ottennero delle ottime recensioni.

Paul Holdengräber: La nozione di immediatezza dopo la riflessione è interessante perché vi conduce entrambi a mettere in discussione il vostro rapporto con la tecnologia, in particolare con il computer. Frank, tu hai affermato che il computer è uno strumento, non un compagno di lavoro. Ho chiesto ai tuoi colleghi dello studio quanto usi il computer e hanno risposto in una parola: "Mai". Mi chiedo: se tu ti impegnassi a usare il computer, perderesti forse questa dimensione di immediatezza?

Frank Gehry: Certo. Tutti diventiamo obsoleti, è inevitabile. Ci sono molte cose che in futuro non sapremo come fare. Questo per me dipende dal computer. Ho guardato la generazione dei giovani architetti giocare col computer e usarlo intuitivamente: non abbiamo ancora visto i risultati di questo gioco intuitivo perché sono giovani e non hanno ancora costruito molto. Il problema per l'architettura è che dal momento in cui si concepisce l'idea, fino a quello in cui si passa alla realizzazione, essa passa per mano di migliaia di persone: ingegneri, burocrati, costruttori... Come si fa ad arrivare alla fine conservando l'immediatezza, il feeling iniziale?

Pierre Boulez: Sono interessato al processo di computerizzazione, ma ne sono anche indipendente. Posso scrivere musica con o senza l'aiuto della tecnologia – in quest'epoca, non vedo perché non dovrei usarla. Credo che non ci si debba fermare a un dato momento e che la tecnologia ci può aiutare a creare del nuovo materiale musicale. Immagino sia lo stesso per te, Frank. In realtà, l'architettura diventa un argomento di riflessione non quando compongo, ma quando penso all'atto del comporre. Per tornare alla tua architettura: le tue curve sarebbero state impossibili se non fossero state calcolate in anticipo e se non si disponesse del materiale adatto a realizzarle. Viviamo in un'era nella quale lo strumento ti costringe a inventare sempre qualcosa di diverso. All'improvviso scopri un nuovo vocabolario.

Frank Gehry: Quando componi, come pensi allo spazio? Alcuni dei tuoi pezzi non sono spaziali; sono basati piuttosto su una *texture*. A mio avviso, *Pli selon pli* ha più a che fare con una *texture*, mentre *Répons* ha bisogno dello spazio.

Pierre Boulez: Si tratta di pensare allo spazio di cui c'è bisogno per un certo tipo di pezzi. *Répons* è una composizione che eseguii nel 1986 in una palestra dell'UCLA, uno spazio vuoto. Riempimmo l'ambiente secondo l'idea contenuta nel lavoro: un gruppo di musicisti al centro, con il pubblico intorno. Dietro al pubblico c'erano sei solisti con degli altoparlanti che trasformavano il suono per mezzo di un computer.

È quel che serve per realizzare uno scambio tra il centro, la periferia e gli altoparlanti intorno. In questo modo sei completamente circondato dal suono mentre, se fosse prodotto solo di fronte a te, non avresti assolutamente la stessa impressione di spazio e la stessa chiarezza di *texture*. Il fatto che il suono sia prodotto nello spazio chiarifica la *texture* e rende la musica più trasparente.

Frank Gehry: Non condividi la stessa fantasia di Berlioz: quella di avere un'orchestra di 870 elementi?

Pierre Boulez: Credo che Berlioz fosse rimasto molto deluso quando fece un concerto con mille musicisti. Nei suoi diari scrisse che fu possibile eseguire solo dei movimenti lenti, perché con una tale massa di gente non era possibile produrre brani veloci. Rimase deluso anche dall'eseguire musica all'aperto. Diresse la sua *Symphonie Funèbre et Triomphale* e i primi musicisti erano in anticipo, mentre gli ultimi erano molto in ritardo.

Paul Holdengräber: Ho sentito che Pierre cercava uno spazio per Parigi.

Frank Gehry: Mi ero offerto volontario per progettarlo...

Pierre Boulez: Ma non ti sei offerto di pagarlo! Questo è il vero problema. Il primo progetto della Cité de la Musique comprendeva una grande sala, ma alla fine non fu costruita per questioni di costi: il grande problema dell'opera. Questo progetto è come il mostro di Loch Ness: tutti ne parlano ma nessuno lo vede. Abbiamo bisogno della sala, ma anche di un ambiente, di un luogo dove la gente possa imparare da sola. Alla Cité de la Musique abbiamo anche un museo della musica con tutti gli strumenti, ma ci sarebbe bisogno di una struttura più attuale, con Internet, DVD, nastri, libri.

Paul Holdengräber: Frank, cosa ti aspetti dalla Disney Hall?

Frank Gehry: Sto aspettando "for the fat lady to sing", che "la grassa signora canti", come si dice in gergo. So che l'acustica non dipende da me, per questo abbiamo qui mister Toyota. Si alzi mister Toyota. Lo chiamo ogni giorno e gli chiedo se sta bene! Innanzitutto, il risultato deve soddisfare le aspettative della Philharmonic, del direttore d'orchestra, dei suoi colleghi – ma sarei felicissimo se piacesse anche a Pierre.
Ora, se in più diventasse anche un luogo che la gente sente familiare, se piacessero l'atmosfera e lo spazio e se contribuisse a migliorare l'esperienza musicale, bene, tutto sarebbe fantastico. Se sarà capace di ospitare il futuro della musica, se non sarà solo un museo, se la sua struttura può cambiare, se potremo togliere le pareti di fondo e far entrare la gente a metà concerto come segno di libertà, allora non sarà un luogo privo di vita.

In the ear of the beholder

Paul Holdengräber: I would like to talk not only about music and architecture but also about the composer/conductor and the architect. I will start with you, Frank. Would you share with us some of your early memories of listening to music?

Frank Gehry: My mother used to take me to Massey Hall when Sir Ernest MacMillan was the conductor. It was a terrible hall, like a high school auditorium. We went very often. My mother studied violin, she took me to concerts and museums. But when I went many years ago to the Nôtre Dame cathedral to hear Gregorian chants, those sounds defined that building for me forever.

Paul Holdengräber: Say something about seeing Boulez conduct for the first time. Where was it?

Frank Gehry: It was in New York at the Rug Concerts. The experience was unbelievable for me. I knew that a conductor didn't just wave his hands. There were things that I was interested in for my work that he touched on.

Paul Holdengräber: Is there something similar in those gestures?

Frank Gehry: I try very hard to make architecture appear casual so that it engages people. To achieve that, it requires an extraordinary amount of careful planning and precision. I felt a connection to Pierre's conducting and to his compositions.

Pierre Boulez: I want to go back to Frank's experience at the Rug Concerts. What does that name mean exactly? When I was with the New York Philharmonic, we had the subscription season, as usual, then I was very taken with the Proms in London. The Proms were concerts from the end of July to the end of September. The young people coming to the concerts had no seats and stood up for the whole concert. I said to Carlos Moseley, president of the Philharmonic at that time, "Could we do something about this?" He said that the Proms in London were the equivalent of the Pops in Boston. The seats are taken out and on the floor there were tables like in a *Biergarten* in Germany. I said, "Well, no. No tables, no *Biergarten*. Only the floor." We had a rug covering that floor and we distributed cushions. We were a little bit afraid of pillow battles, but in the end everybody behaved really well. There is another thing I did. The acoustics were dreadful, the orchestra was so distant from the audience, so I brought the orchestra in front of the stage and we put the audience on the stage as well.

Frank Gehry: Pierre, I have been waiting to ask you this here: Disney Hall is a fixed hall. In your career, you have created halls where people move around, and your ideal has been to have a more mobile kind of hall. Have we created an anachronism?

Pierre Boulez: No. I remember this question when I visited the hall. I asked if you could have some places where you could put platforms. For instance, if you play the *Requiem* by Berlioz, you have to have that. That's not something extraordinary and new. In the *Requiem*, you have four brass sections of six or eight people. The more you go on, the more you want that. In the evolution of music you find more and more composers who want to use the space. They do not always want to consider that the conductor is facing an orchestra and looking at it from a distance, but the composers want more interaction. The sound needs to come not from one place, but from more than one. From definite "moments", let's say. I compare that with a moment in time. You want a moment in music coming from a moment in the architecture. For instance, in Paris, in the Cité de la Musique, we have a small hall – a thousand people – where the seats can be moved in units. We discussed it extensively. I have direct experience with two architects: Renzo Piano when he built the IRCAM extension and Christian de Portzamparc when he built the Cité de la Musique. Christian likes music, and that's not a very common phenomenon among architects, I must say. You are the exception.

Paul Holdengräber: What's the difference?

Pierre Boulez: They understand and are interested by our problems. When I see the results of other architects, it is clear to me that they know

nothing about concert halls. They take the shape for given, and don't think any further about the traditional shape. With de Portzamparc we discussed the necessity of having flexibility. I submitted some works, saying which different configurations we needed for each work. And I said: "Christian, you must find a solution that works, because if we have to spend eight days with fifty people to change the configuration of the hall, it will never happen." It was not easy, but he found a solution. We have blocks of six seats on a platform. The platform is sitting on compressed air, so it can be moved easily.

Paul Holdengräber: If you, Boulez, were an architect, what would the requirements be? Is the concert hall just a *machine à faire de la musique*?

Pierre Boulez: My ideal dream would be to build three halls at the same time. Not three big halls: a big hall, a medium, and a small one. Like Piano did in Rome, for instance. In the small hall, you can do anything, because that's the kind of empty space you can fill according to need. That would be for five or six hundred. The medium hall would hold 1000 or 1200 people. Then a big hall, where the architect would need to plan in the "moments".

Paul Holdengräber: Frank, are you trying to create a "living room for the city?"

Photo Richard Brynt/arcaid.co.uk

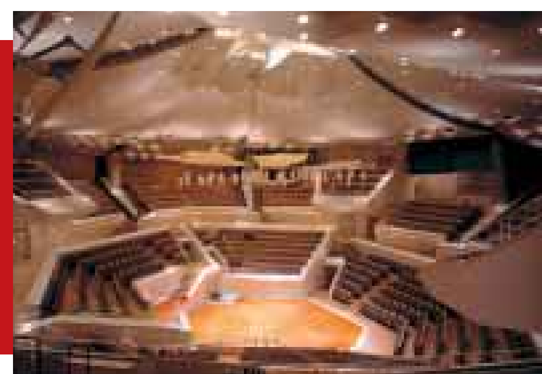


Photo Dennis Gilbert/View

Frank Gehry: I was misquoted, actually.

Paul Holdengräber: Were you? David Hockney said that Los Angeles is a wonderful city for private life, but for public spaces, it is a problematic city. What do you mean by "living room for the city?"

Frank Gehry: Let me tell a little story. When we started doing research for Disney Hall, I went to Berlin many times to analyse the Berliner Philharmonie, because Ernest Fleischmann and the LA orchestra set that up as the model. The Berliner Philharmonie is a strange building: it's got yellow panels and for an architect who knows Scharoun's work, it is quite acceptable and exciting, but I can imagine that to a layperson it would look strange. You go inside and it has concrete floors and painted pipe handrails and has some strange stained-glass windows, kind of kitschy looking things, but every time I've gone to a concert there, it facilitates somehow the interaction of people, both in the foyer and in the hall. There is something magical about what Scharoun did. You go across the street to the library that he designed and it also has this friendly something. You can't quantify it, you can't say: "If you do this, this, and this, you'll get it." Then Scharoun designed the Chamber Hall (Kammermusiksaal) for the Philharmonie; he died and his very loving *protégé* Wisnewski finished the Chamber Hall, and it doesn't have it. It's wonderful, it's the same design, but there's something lacking. I found it exciting to watch people watching. It made the experience of listening to the music a lot better.

Paul Holdengräber: "A living room for the city" also means trying to make a mark on a particular part of the town...

Frank Gehry: I had this experience with art. I went to the Kunsthistorisches Museum to see the four Bruegels, a long time ago, and they were extraordinary. I went back three years later and asked to see the four Bruegels. They were remodeling and they had them in a small room. The Breugels didn't look the same, they looked tiny. It took twenty minutes, then the paintings become the paintings and you could get into them. I think the music is the music, and if the acoustics are okay, fine. But if the added experience of the architecture can make it a pleasant place to be, I think it will make it a place where people, who don't go to concerts, will be willing to go.

Pierre Boulez: My experience as a conductor pertains to the Berliner Philharmonie, which was conceived of forty-five years ago. It had a vision that no concert hall had at that time. Although it is a very big hall, you don't have the impression that you are so far from the audience. The audience is seated in distinct sections. So you have groups facing different directions instead of almost three thousand people fixed on you simultaneously; when you are conducting, you can see groups, and that's much more friendly.

Frank Gehry: I was told by members of the Los Angeles Philharmonic that the Boston Symphony Hall was absolutely the best. "Just copy it", they would say. So I went to Boston with Ernest Fleischmann. We sat in about the tenth row from in the orchestra and I think Seiji Ozawa was conducting. The brass section nearly blew us out of the seats. Now they were having trouble at that time, apparently, with the brass section, but everybody will say it's the greatest hall.

Paul Holdengräber: Pierre, I'd like to address this issue: the influence of the concert hall and its acoustics on your performance as a conductor. Does it change the way you conduct?

Pierre Boulez: "A bad hall doesn't help" would be my very plain answer. To go back to these famous halls: Boston, Amsterdam (Concertgebouw), Musikverein (Vienna) are the most quoted around the world. To begin with Vienna: the Musikverein is an extremely good hall, but a danger when you have works like the Mahler's *Sixth Symphony* is that the space barely takes it, because it was conceived at the level of Brahms's symphonies, and Brahms's symphonies are not that enormous as a mass of sound. Generally, the very good halls of the Nineteenth century are between 1,700 and 1,900 seats. Many acousticians say that after 2,000, the problems start. Simply because of the space. These halls, for instance the Concertgebouw are flat, totally flat. But it is very intimate and not very big. Therefore, the sound goes in the hall naturally. The Philharmonic hall in New York is at least one and a half times that size, so the sound does not carry until the end. There is the psychological effect that you have no contact with the musicians, which is very important. But there are not only these problems – there is also the question whether the musicians perceive a kind of community among themselves on the stage. Does one violin hear a trumpet? Can the musicians make a connection between the sound they produce and the sound they hear? Maybe 10 or 15 centimeters will make a difference. I have a tendency to consider acoustics as a meteorological phenomenon. You can predict everything, and suddenly there is a storm.

Frank Gehry: For Disney Hall, there were some acousticians that moved the ceiling and opened the volume and changed the room. It became clear that in a hall that has guest conductors and a turnover, it didn't really work very well, because you didn't have time to learn to play the hall as an instrument. So it was left to the stagehands or someone to say: "They're doing Mozart, so bring it down or close it." That didn't work. So we decided, with Ernest Fleischmann and the orchestra, to make the hall absolutely fixed.

Pierre Boulez: Yes. You cannot please everybody. You have conductors who like a rather dry sound because they want to hear the clarity, the transparency. You cannot have a Haydn symphony with a lot of reverberation. But if you have a Bruckner symphony with no reverberation at all, it's dreadful. That's not easy, because the ideal sound does not exist.

Frank Gehry: A year or so ago, I was in Cleveland to hear you, and the Severance Hall was being remodeled and you conducted in the theater. Not great acoustics... But you and the orchestra sounded fantastic! So you adjusted.

Pierre Boulez: Yes. An orchestra playing always in the same bad hall can deteriorate. If the acoustics are really terrible, the orchestra will force the sound and try to compensate for the hall's lack of response.

Paul Holdengräber: From Haydn to Bruckner, there are all the different kinds of music the hall needs to accommodate. When you started building Walt Disney Hall did you think about particular works that you wanted to hear there?

Frank Gehry: Ernest Fleischmann was my guide. We've known each other for years and worked together and yelled at each other and done all kinds of things. He has been a great teacher for me during this time and led me to an opening of the architectural possibilities. He has been taking me to concerts, calling me up and saying, "You have to hear this or that concert." He made me appreciate from behind the scenes what goes on, watching the stagehands set up the seats. Some years ago, I said that the orchestra looked very sloppy. Esa-Pekka Solonen, the conductor, agreed and he wanted to do something about it. So we took the orchestra to Royce Hall for a day and he showed me how he could change the sound by moving the musicians around. He came to an ideal seating arrangement for this orchestra; we measured that space and built risers in the Chandler for the orchestra. And they got a great review for the first concert!

Paul Holdengräber: I have heard that your goal is to arrive at a painterly building. You felt you had achieved that with Bilbao. The notion there is a feeling of immediacy. Kierkegaard said that the goal is to arrive at immediacy after reflection.

Frank Gehry: If you look at a painting, even if it's two hundred years old, it looks like it was just painted. That has always fascinated me: how can I make a building feel that way. Buildings can't, because you usually have to use rectangular pieces, so you can't have a ragged edge like a torn piece of paper or a brushstroke. You rely on natural light and select materials that deal with natural light. The movement of light will caress the materials: that is immediacy. Pierre, I read that you talk about similar things in your composition.

Pierre Boulez: Yes, for me, it's the feeling of puzzlement of being in front of a real masterpiece. Puzzled because you understand that it's obviously a masterpiece, yet you don't understand why. Talking about literature, Diderot said that if you are facing a new masterpiece, you are in the dark. Then you study it and for a while and you think you are in full light. You study it further, and once again you are in complete darkness. If I don't have this process of going from darkness to light to darkness, I am not satisfied.

Paul Holdengräber: The notion of immediacy after reflection is interesting because it's what brings both of you to question your relationship to technology, to the computer in particular. Frank, you said that the computer is a tool, not a partner. I asked your partners at your studio how much you use the computer, and they said one word: "Never". So maybe if you were to engage in working with the computer, it would take away from the immediacy?

Frank Gehry: For me it's true. Inevitably, we all become obsolete. There are many things we won't know how to do; for me it's the computer. I have watched the younger generation of architects play with the computer and use it intuitively. We haven't seen results because they are young and haven't built much yet. The problem for architecture is that from the conceiving of the idea until it's built, it goes through several thousand people: engineering, bureaucracy, construction.... How do you get through to the end with immediacy, with feeling?

Pierre Boulez: I am interested in the process, but I am independent from it. I can write music with technology or without. In this age, I don't see why I wouldn't use it. One should not stop at a certain moment – technology helps to create new musical material. As a matter of fact, architecture is a subject of reflection when I am not composing, but thinking about the act of composing. About your architecture: these curves would be impossible without calculating them first and having the material to realise them. We are in an era when the tool practically forces you to invent something different. You suddenly discover a new vocabulary.

Frank Gehry: When you compose, how do you think about space? Some of your pieces are not spatial, they are textural. *Pli selon pli* is more textural to me. *Répons* needs the space.

Pierre Boulez: It has to do with the space needed for the type of pieces. *Répons* is a work of mine that I played here in 1986 in UCLA, in a gym, an empty space. We filled the space according to my specifications, according to the work. There is a group of musicians in the centre, the audience is around it. Behind the audience there are six soloists with loudspeakers with transformation of the sound by computer. You need that for an exchange between centre, periphery and the loudspeakers all around. You are totally in the middle of the sound. If it were just played in front of you, you wouldn't have the same impression at all of space and the same clarity of texture. The fact that it is in space clarifies the texture and makes the music clear to perceive.

Frank Gehry: Don't you have the Berlioz fantasy of having the big orchestra of 870 musicians?

Pierre Boulez: I think Berlioz was very disappointed when he made a concert with 1,000 musicians. He wrote in his memoirs that he could only make slow movements, because with that mass of people he could not get really quick music. He was also disappointed with his experience in open air. He did his *Symphonie Funèbre et Triomphale* and the first musicians were ahead of the beat, and the last musicians were much behind the beat.

Paul Holdengräber: I have been told that Pierre was seeking a space for Paris.

Frank Gehry: I volunteered to do it...

Pierre Boulez: You didn't volunteer to pay for it! That's the problem. In the first project of the Cité de la Musique, there was a big hall. In the end it was not built because of the money problem. This project is like the monster of Loch Ness: you always speak about it, but you never see it. We need the hall, but also the environment: a place where people can learn on their own. We also have a music museum in the Cité de la Musique, with instruments. But we should have a museum for today: with Internet, DVDs, tapes, books,...

Paul Holdengräber: Frank, what are your hopes for Disney Hall?

Frank Gehry: I'm waiting for "the fat lady to sing", as they say. I know the acoustics were not my responsibility, but Mr. Toyota is here. Stand up Mr. Toyota. I call him every day and ask him if he's feeling good. First, it has to be what the Philharmonic wanted, what the conductor wanted, what his colleagues wanted. I would be ecstatic if Pierre liked it. If in addition, it becomes a place that people feel comfortable in and they like the feeling and ambience, the experience of it, and if it makes the musical experience better, then that would be great: if it can accommodate the future of music, if it's not just a museum, if its parts can change, if we can pull the walls in the back out and let people come in the middle of the program as a symbol of freedom, so that it's not a dead place.

La Bellezza è nell'orecchio di chi ascolta
L'Istituto d'Arte e Cultura del Los Angeles County Museum of Art ha organizzato questa conversazione che si è tenuta il 27 maggio 2003 presso il Los Angeles County Museum of Art

Beauty is in the Ear of the Beholder
The LACMA Institute for Art and Cultures curated this conversation, which took place at the LACMA of Art on May 27, 2003

Pierre Boulez
Nato nel 1925, Pierre Boulez studiò pianoforte da ragazzo prima di trasferirsi a Parigi nel 1942, dove frequentò il Conservatorio con Messiaen, Andrée Vaurabourg e René Leibowitz. Famoso compositore, teorico musicale e professore, è autore di diversi saggi, tra cui *Pensare la musica oggi*, *Note di apprendistato* e *Punti di riferimento*.

Born in 1925, Pierre Boulez studied piano as a boy before moving to Paris in 1942, where he studied at the Paris Conservatory with Messiaen, Andrée Vaurabourg and René Leibowitz. A renowned composer, music theorist and teacher, he has written many essays, including *Boulez on Music Today*, *Notes of an Apprenticeship*, and *Orientations*.

Frank Gehry
Cresciuto a Toronto, in Canada, Gehry si laureò in Architettura presso la University of Southern California nel 1954, in seguito studiò Urbanistica presso la Graduate School of Design di Harvard. Negli anni che seguirono, la carriera di Gehry come architetto è continuata con successo per quattro decadi.

Raised in Toronto, Canada, Frank Gehry received his Bachelor of Architecture degree from the University of Southern California in 1954, and he studied City Planning at the Harvard University Graduate School of Design. In subsequent years, Gehry has built an architectural career spanning four decades.

Paul Holdengräber
Fondatore e direttore dell'Istituto d'Arte e Cultura del LACMA (1998–2004), Holdengräber è oggi direttore dei Public Programmes della New York Public Library. Holdengräber ha studiato filosofia a Louvain (in Belgio) e ha un Ph.D. in Letteratura Comparata presso l'Università di Princeton.

Paul Holdengräber, the founder and director of the LACMA Institute for Art and Cultures (1998–2004), is currently director of public programmes at the New York Public Library (Fall 2004). Holdengräber studied philosophy in Louvain, Belgium and has a Ph.D. in comparative literature from Princeton University.

Modellare il suono

Shaping Sound

Max Neuhaus è un pioniere delle pratiche artistiche che utilizzano il suono. Considerato che il nostro senso dello spazio dipende tanto da ciò che udiamo quanto da ciò che vediamo, Neuhaus utilizza uno spazio determinato per costruire una nuova percezione del luogo a partire dal suono. Le sue opere di arte non-visiva hanno aperto all'uso del suono i territori dell'arte contemporanea

Max Neuhaus is the pioneer of artistic activities with sound. Starting from the premise that our sense of space depends on what we hear, as well as what we see, he utilises a given context as a foundation to build a new perception of place with sound. His non-visual works of art have opened up the territory of contemporary art to the use of sound

Testo di/Text by
Yehuda Safran
Fotografia di/Photography by
Francesco Jodice

Max Neuhaus ci ha dato opere d'arte fatte di suoni. Si tratta di installazioni sonore che, diversamente dalla musica, non si sviluppano nel tempo ma costituiscono un continuum. Danno forma al suono, una forma i cui confini sono definiti in modo invisibile. In realtà Neuhaus è l'inventore di una nuova forma di scultura.

Neuhaus suggerisce che la cultura del suono, cioè il fatto di coltivare un senso della dimensione fonica capace di cogliere le differenze, è ancora alla sua infanzia. Ma non perché non ne possediamo le capacità specifiche. Al contrario, per comprendere il linguaggio parlato e perfino per parlare, un alto grado di raffinatezza fonica è essenziale. Tuttavia, mentre l'uomo è in grado di formalizzare il mondo visivo da millenni, solo nell'ultimo secolo siamo stati capaci di catturare il suono in registrazioni, e solo nell'ultimo decennio, con l'avvento della tecnologia del suono digitale, abbiamo acquisito gli strumenti per dare davvero forma a ciò che udiamo. Questi nuovi strumenti per formalizzare il suono hanno scatenato un'alluvione di processi sonori. Sta oggi venendo alla luce una nuova geografia del suono, fondata nel ventesimo secolo da Edgar Varèse e John Cage. Neuhaus ha rinunciato alla posizione di miglior percussionista della sua generazione per coltivare il suono in sé, al di là della musica, come unico mezzo espressivo.

Tra le prime opere di Neuhaus quella realizzata nel 1977 per un'isola pedonale – un triangolo formato dall'intersezione di Broadway con la Settima Avenue tra la 46ª e la 45ª strada, in Times Square a New York – ci proietta in un ricco e complesso ambiente visivo e acustico, in cui migliaia di persone si muovono attraverso la piazza. L'opera è invisibile, un blocco sonoro privo di segni all'estremità settentrionale dell'isola. La sua sonorità, un armonico tessuto di suoni che richiama l'alone che segue il rintocco delle grandi campane, è improbabile nel contesto e si può facilmente liquidare come un inconsueto rumore meccanico proveniente dal sottosuolo. Per chi si accorge della sua improbabilità, tuttavia, l'isola si trasforma in uno spazio diverso, separato ma che include ciò che lo circonda. Per questi fruitori, nell'assenza deliberata di ogni indicazione, l'opera è un luogo di scoperta personale.

Due anni fa l'opera è stata ristrutturata
e reinaugurata come parte della collezione
della Dia Art Foundation.

Di recente Max Neuhaus ha riacceso il suo antico desiderio di creare opere sonore senza creare suoni e ha realizzato *Proposals for Aural Gardens, Sound spaces formed solely with plants and topography, Notes according to method I–V, 1988–2004* (Proposte di giardini acustici. Spazi sonori formati unicamente da piante e topografia. Note metodologiche I–V, 1988–2004). In Times Square Neuhaus aggiunge suoni ma lascia intatto l'ambiente materiale. In questi giardini acustici, per la prima volta, non aggiunge suoni ma opera solo sulla flora e sul terreno. Questa concezione rompe con l'antica pratica di usare automi azionati dal vento e dall'acqua per decorare acusticamente i giardini.

La prima proposta (I) si focalizza sull'interesse coltivato negli ultimi trent'anni da Neuhaus per il suono delle macchie di pini, affascinato dal fatto che la curiosa fonte di questo suono – lo strofinio di due aghi di pino – è inudibile. Diventa udibile solo quando si moltiplica per milioni di aghi di pino che si strofinano tra loro. Questa miriade di minuscole fonti sonore, ciascuna lievemente differente dall'altra, produce un tessuto acustico straordinariamente ricco, morbido e sottile. Neuhaus, quando propone una struttura di pini in cui si può entrare, ci consente di percepire questa situazione, amplificandola tramite l'avvicinamento al nostro orecchio del moto di queste fonti sonore. La particolarità del suono generato dal passaggio del vento attraverso zone omogenee di flora variamente scelta (II) estende l'idea al suono di altri tipi di piante e su scala maggiore. Qui si hanno passaggi e forme più vaste, all'interno delle quali è possibile concentrare l'attenzione su singoli suoni.

Il cambiamento del suono in relazione alla discesa in corridoi sotterranei risonanti (IV) è un altro tipo di esperienza acustica. Abbandoniamo il mondo fonico della superficie e ci trasferiamo in uno spazio che trasforma i suoni che produciamo, consciamente o inavvertitamente, in risonanze. Scendere in avvolgenti ambienti sotterranei foderati di vegetazione fonoassorbente (III) è il contrario: entriamo in zone di evidente immobilità.

La proposta di Neuhaus di utilizzare grandi superfici curve per focalizzare e proiettare il suono (V) è la più ambiziosa tra queste idee. Gli dà occasione di costruire labirinti invisibili fatti di suoni. La scala proposta per le pareti conferisce loro straordinarie capacità di raccogliere il suono pur consentendo alle loro particolari curvature di rimanere visivamente impercettibili. Costruendo con queste superfici reti intrecciate di focalizzazione e proiezione, Neuhaus crea un mondo sonoro mai immaginato prima, in cui la dislocazione del suono provoca un riorientamento soggettivo. In poche parole ci vengono offerti dei giardini concepiti dall'orecchio, in cui ogni elemento progettuale viene considerato dal punto di vista auricolare piuttosto che da quello ottico.

Nelle mani di Max Neuhaus udire e vedere sono due condizioni difficili da separare, in cui da un istante all'altro nulla resta uguale a se stesso.

I visitatori di questi giardini all'inizio resteranno senza dubbio perplessi. Si troveranno di fronte a cose incomprensibili d'ogni genere: la natura inconsueta del suono, la freschezza del timbro e della frequenza presa a prestito dalle piante e messa in forma dalla terra stessa, suoni misteriosi e inesplicabili, ronzii nelle orecchie. Anche il percorso da seguire alla ricerca del suono e della sua fonte sembrerà fatto per intrigarli. I loro ordinari criteri di affidabilità, il loro quotidiano senso della distinzione da tracciare tra cose viste e cose udite, sono stati mandati in frantumi. Gli spiriti di Neuhaus renderanno questo giardino una meraviglia misteriosa.

Max Neuhaus, non ancora trentenne, si fa conoscere per le sue interpretazioni di musica contemporanea. In seguito continua a intraprendere pratiche artistiche al di fuori dei contesti tradizionali, realizzando opere sonore che, non essendo classificabili né come musica né come eventi, chiama "installazioni sonore". In queste opere, che non hanno né inizio né fine, i suoni sono collocati nello spazio, anziché nel tempo. Nella serie *Moment*, opere sonore di grande scala aperte alla partecipazione del pubblico, usa lo spegnersi del suono per creare un senso intermittente di silenzio che segna il tempo e crea momenti di riflessione. L'opera più recente di questa serie è stata realizzata per la città di Graz su commissione del Landesmuseum Joanneum.
Le sue attività musicali sono proseguite con *Networks* – architetture virtual che funzionano come forum aperti al pubblico per l'evoluzione di nuovi linguaggi musicali. Nel 1966 ha combinato radio e rete telefonica per creare uno "spazio aurale" pubblico a due direzioni, del diametro di oltre trentadue chilometri, che racchiudeva tutta New York, in cui ogni abitante, con una telefonata, poteva unirsi a un dialogo sonoro in diretta. Nel 1977, con Radio Net, ha creato una rete di 190 emittenti radiofoniche. Di recente ha realizzato *Auracle*, un'entità globale attiva 24 ore su 24 per l'interazione con il suono in diretta su Internet, a www.auracle.org.

Max Neuhaus was renowned for his interpretation of contemporary music while still in his twenties. He later went on to initiate artistic activities outside conventional cultural contexts. Utilising his sense of sound and people's reactions to it gained after fourteen years as a musician, he began to make sound works which were neither music nor events and coined the term "sound installation" to describe them. In these works without beginning or end, the sounds were placed in space rather than in time.
In his *Moment* works, a series of large scale sound works for whole communities, he utilises the cessation of sound to create a periodic sense of silence throughout the community both marking time and creating reflective moments. The most recent of these is a realisation for the city of Graz commissioned by the Landesmuseum Joanneum. He continued his activities in music with his *Networks* – virtual architectures which act as forums open to anyone for the evolution of new music. In 1966 he combined a radio station with the telephone network and created a two-way public aural space twenty miles in diameter encompassing New York City where any inhabitant could join a live dialogue with sound by making a phone call. Later, in 1977, with Radio Net he formed a nationwide network with 190 radio stations. He has recently constructed *Auracle*, a twenty-four hour a day global entity for live interaction with sound over the internet at www.auracle.org.

Shaping Sound

Max Neuhaus has given us artworks made of sound. These are installations of sounds that, unlike music, do not unfold in time but are continuums. They give sound a shape, a form with invisibly defined boundaries. Neuhaus has effectively invented a new form of sculpture.

Neuhaus suggests that the culture of sound – that is the cultivation of a highly differentiated sense of phonic dimensions – is still in its infancy. This is not because we lack the capacity for it. On the contrary, phonic sophistication is essential for understanding spoken language and even for speaking itself. Though man has been able to shape the visual world for millennia, it is only in the last century that we have been able to capture sound with a recording. Moreover, it is only in the last decade, with the arrival of digital sound technology, that we have acquired the means to truly shape what we hear. This new ability to form sound has released a flood of sonic processes. A new geography of sound initiated in the twentieth century by Edgar Varese and John Cage is now emerging. Neuhaus abandoned his place as the foremost percussionist of his generation in order to cultivate sound itself, beyond music, as his sole medium.

Among Neuhaus's early works, the one realised in 1977 for a pedestrian island – a triangle formed by the intersection of Broadway and Seventh Avenue between Forty-sixth and Forty-fifth Streets, in New York's Times Square – puts us in the midst of a rich and complex visual and aural environment where thousands of people are passing through the square. The work is invisible, an unmarked block of sound on the north end of the island. Its sonority, a harmonic sound texture resembling the after-ring of large bells, is improbable in its context and can easily be dismissed as an unusual mechanical sound from below ground. But for those who acknowledge its implausibility, the island is transformed into a different space, which is separate, yet somehow still includes its surroundings. In the absence of any indication that it has been deliberately made, the work is a place of discovery. Two years ago, it was reinstated and newly inaugurated as part of the collection from the Dia Art Foundation.

Recently Max Neuhaus rekindled his earlier desire to create sound works without creating sound and produced *Proposals for Aural Gardens, Sound spaces formed solely with plants and topography, Notes according to method I–V, 1988–2004*. In Times Square, Neuhaus adds sound but leaves the material environment unchanged. With these audible gardens, he adds for the first time no sound, touching solely flora and the terrain. These ideas break with an ancient practice of using wind- and water-powered automatons to ornament gardens with sound.

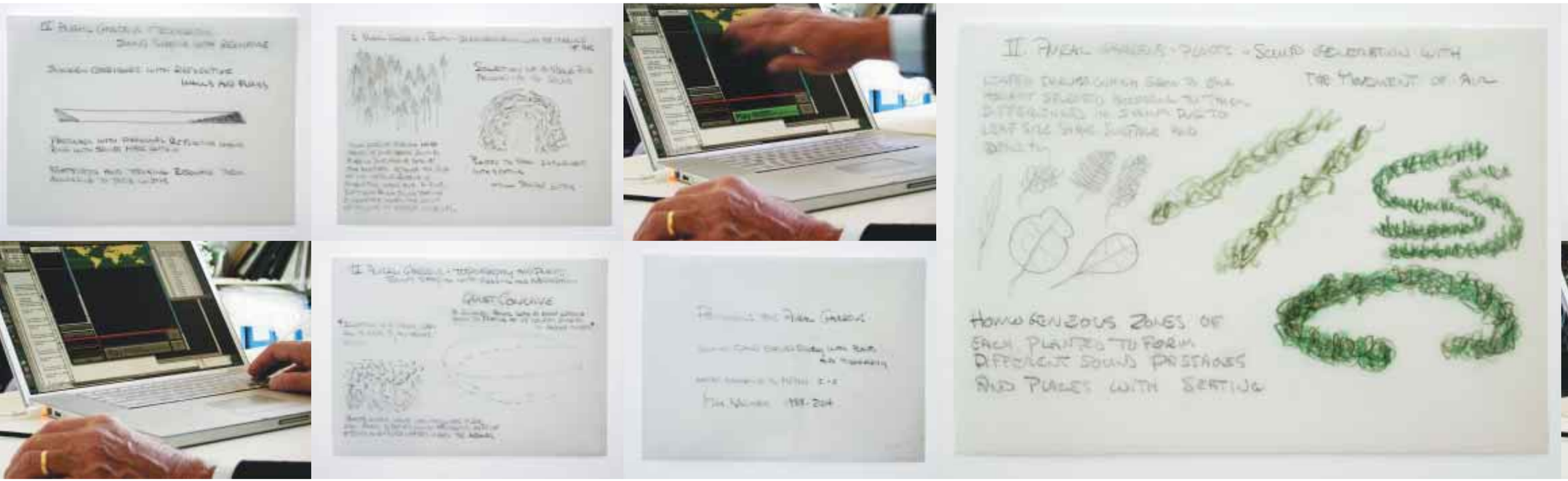
The first proposal (I) focuses on an interest of Neuhaus over the last thirty years in the sound of pine groves, a fascination with the fact that their singular source of sound – two pine needles rubbing against each other – is inaudible. It becomes audible only when multiplied by millions of pine needles moving against one another. This multitude of tiny sources of sound, each one slightly different, produces an extraordinarily rich, smooth and subtle sound texture. When he proposes a structure of pine trees that one can enter, he gives us the means to perceive this situation, magnifying it by moving these sources of sound close to our ears. The particularity of the sound – generated by the passage of the wind through homogeneous zones of flora (II) – extends this idea to the sound of other kinds of plants and to a larger scale. Here we have passages and larger forms within which to focus upon singular sounds.

The change in sound upon descending below ground into resonant corridors (IV) is a different kind of aural experience. We leave the phonic world above and move into a space that transforms the sounds we make either consciously or inadvertently into resonances. Walking down into sunken-bowl shapes, which are lined with sound-absorbing vegetation (III), produces the opposite effect as we enter zones of open stillness.

Neuhaus's proposal to employ large curved surfaces to focus and project sound (V) is the most ambitious of these ideas. It gives him the opportunity to build invisible labyrinths of sound. The scale of the walls he proposes gives them extraordinary capabilities for collecting sound while allowing their special curves to remain visually unnoticed. By constructing intersecting networks of focus and projection with these surfaces, he could create a world of sound never imagined before where subjective reorientation is engendered by the relocation of sound itself.

In short, we are offered gardens conceived by ear in which each element in the design is considered from the ear's point of view rather than that of the eye.

In the world of Max Neuhaus, hearing and seeing are states that are quite difficult to tell apart and where nothing stays the same from one moment to the next. The future visitors to these gardens will be no doubt perplexed at the beginning of their visit. All sorts of things will be presented to them which they do not understand: the odd nature of the sound, the fresh character and pitch borrowed from plants and shaped by the earth itself, unexplained and mysterious sounds, a humming in the ears. Even the path they follow in search of the sound and its source will seem to them as if it was designed to perplex. Their ordinary criteria of belief, their day-to-day sense of the distinctions to be drawn between things seen and things heard, have been shattered. Neuhaus's spirits will make such a garden an unexplained wonder.



Bruno Latour

Politica del tempo, politica dello spazio

Immaginate di avere la responsabilità di riunire una gamma di voci disordinate, di interessi contrastanti e di pressanti rivendicazioni. Immaginate poi che, proprio nel momento in cui perdete la speranza di armonizzare tante posizioni differenti, vi venga offerto, come per miracolo, di eliminarne la maggior parte. Non accogliereste questa soluzione come un dono del Cielo?

È proprio quello che succedeva quando gli interessi pubblici contrastanti venivano distinti in base alla seguente formula magica: "Sono progressisti o reazionari? Illuminati o arcaici? D'avanguardia o di retroguardia?".
Le voci di dissenso c'erano ancora, ma la maggior parte di esse rappresentava tendenze retrograde, oscurantiste e regressive. La marcia redentrice del progresso le avrebbe rese superate. Se ne potevano tranquillamente dimenticare due terzi, e così il compito di metterle d'accordo veniva a essere semplificato nella stessa percentuale.

Ma neppure nel rimanente 30% bisognava far caso a tutto quanto, dato che la maggior parte delle posizioni veniva in breve resa obsoleta dal trascorrere del tempo.
Tra gli schieramenti contemporanei in discussione gli intelletti progressisti dovevano prendere in considerazione solo i pochi che erano reputati precursori del futuro a venire.
E così, grazie al magico potere ordinatorio del progresso, la politica era un gioco da ragazzi, visto che il 90% delle passioni contrastanti era stato spazzato via nel limbo dell'irrazionalità.
Ignorando la maggior parte dei dissensi si poteva arrivare a una soluzione soddisfacente per tutti, soprattutto per chi faceva parte dell'avanguardia rivoluzionaria.
Così la freccia del tempo poteva proiettarsi in avanti con sicurezza.

I filosofi definiscono il tempo come "una serie di successioni" e lo spazio come "una serie di simultaneità". Certamente, mentre mettevamo a posto tutto sotto l'egida del potere del progresso, vivevamo in tempo di successioni. Crono divorava tutto ciò che di arcaico e irrazionale c'era nella sua progenie, risparmiando solo i predestinati a un radioso futuro.

Tuttavia, con una svolta della storia che né i riformisti né i rivoluzionari avevano mai previsto, Crono ha improvvisamente perduto il suo vorace appetito.[1] Curiosamente abbiamo cambiato tempo così completamente da passare dal tempo del Tempo al *tempo della simultaneità*. Nulla, a quanto pare, accetta più di risiedere semplicemente nel passato e nessuno si fa più intimidire da aggettivi come 'irrazionale', 'retrogrado' o 'arcaico'.
Il tempo, il tempo andato della sostituzione per cataclismi, è improvvisamente diventato qualcosa che a quanto pare né la sinistra né la destra erano pienamente preparate ad affrontare: un tempo mostruoso, il tempo della coabitazione. Tutto è diventato contemporaneo.

La domanda non è più: "Sparirai presto? Sei l'espressione di qualcosa di nuovo che viene a sostituire qualcos'altro?
Stai spezzando il settimo sigillo del libro dell'Apocalisse?".
Fa la sua comparsa un elenco di domande completamente nuovo: "Possiamo coabitare con te? C'è modo per tutti noi di sopravvivere insieme pur senza eliminare alcuno dei nostri interessi, passioni, rivendicazioni?".
Il tempo rivoluzionario, il grande Semplificatore, è stato rimpiazzato dal tempo della coabitazione, il grande Complicatore. In altre parole lo spazio ha sostituito il tempo come grande principio di ordinamento.

È facile affermare che i riflessi dei politici, le passioni dei militanti, gli usi dei cittadini, il loro modo di indignarsi, la retorica delle loro rivendicazioni, l'ecologia dei loro interessi non sono i medesimi nel tempo del Tempo e nel tempo dello Spazio. Nessuno pare pronto a porre la domanda: "Che cosa deve essere simultaneamente presente oggi?".

Che differenza c'è, per esempio, nel rapporto con la religione se ci si attende la sua lenta scomparsa nel remoto paese delle favole oppure se ci esplode sotto gli occhi come una ragione di vita e di morte oggi – e anche domani? Che differenza fa se la natura, invece di un enorme serbatoio di forze e un deposito di rifiuti senza fondo, improvvisamente si trasforma in qualcosa che arresta ogni progresso: qualcosa cui non si può fare appello e di cui non ci si può sbarazzare? *Comment s'en débarrasser*? domandava Ionesco nel glorioso *Trentennio*.[2]
Oggi questa è la preoccupazione, il *Sorge*, il *souci* di quasi tutti, in ogni lingua. Non possiamo sbarazzarci di nulla e di nessuno.
L'ecologia ha probabilmente rovinato per sempre il tempo della Successione e ci ha introdotto nel tempo dello Spazio. Oggi dobbiamo comporre la serie di ciò che significa sopravvivere insieme.
Sì, tutto è contemporaneo. Progresso e successione, rivoluzione e sostituzione non fanno più parte del nostro sistema operativo.

Ma qual è l'OS alternativo? Chi si prende la briga di scriverne le righe di codice? Sapevamo come ordinare le cose nel tempo, ma non abbiamo idea dello spazio in cui metterci insieme.[3] Dobbiamo comunque incanalare nuove passioni politiche in nuove abitudini di pensiero, in una nuova retorica, in nuovi modi di essere interessati, indignati, mobilitati e pacificati.
Ogni volta che ci troviamo ad affrontare una questione le vecchie abitudini permangono e la voce del progresso ancora grida: "Non ti preoccupare, tutto ciò presto scomparirà, sono troppo arcaici e irrazionali".
E intanto la nuova voce può solo sussurrare: "Ti tocca coabitare perfino con questi mostri, perché non devi indulgere all'ingenua credenza che presto svaniranno; lo spazio è la serie delle simultaneità, tutto questo va preso in considerazione *contemporaneamente*".

Non senza nostalgia guardiamo alla politica del passato.
Allora la vita del cittadino era facile; i concetti di progresso e di rivoluzione rendevano semplicissimi i problemi.
E tuttavia non sono di alcun aiuto a svolgere i nostri nuovi compiti.
Si sono rivelati completamente erronei, dato che alla fine solo una cosa è scomparsa per davvero: il tempo come grande semplificatore.

Ciò non vuol dire che alla fine il progresso non ci sia, o che la freccia del tempo non punti in avanti. Significa che procediamo lentamente da un'elementarissima forma di coabitazione – come quella rivoluzionaria – a una molto più ricca, in cui viene considerato un numero crescente di fattori.
C'è progresso, ma va da una mera giustapposizione a una forma intrecciata di coabitazione.
Quanti elementi si possono costruire contemporaneamente uno accanto all'altro, generando la serie della simultaneità?

Tra l'altro chi meglio degli architetti conosce questa situazione? Forse, una volta che si siano liberati dall'avvelenamento modernista – e dall'amaro retrogusto del postmodernismo – si renderanno conto che il tempo del Tempo è passato con la stessa velocità del tempo del mito e della poesia epica. Un giorno potrebbero scoprire di aver scritto vaste porzioni di un sistema operativo alternativo. Dopo tutto l'abitare e il coabitare non fanno parte del mestiere dell'architetto? L'architetto non è per definizione l'artigiano dello spazio?

Quando i cavalieri dell'Apocalisse smetteranno di immischiarsi nella politica?

Note
1) Francis Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1992, trad. it. di Delfo Ceni, Rizzoli, Milano 1996), aveva ragione a diagnosticare la fine della storia ma torto a credere che ciò avrebbe semplificato i compiti futuri della politica: si è verificato proprio l'opposto. Lo spazio è molto più difficile da incrinare del tempo, perché non ci si può sbarazzare delle contraddizioni.
2) Eugène Ionesco, *Amedeo o Come sbarazzarsene* (1954, trad. it. in *Teatro completo*, a cura di Emmanuel Jacquart, Einaudi-Gallimard, Torino 1993).
3) La testimonianza di quanto sia arduo il tentativo di proiettare nella geografia la storia che Fukuyama ha dichiarato inconsistente si trova in Samuel Huntington, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale* (1998, trad. it. di Sergio Minucci, Garzanti, Milano 2000).

Politics of time, politics of space

I magine that you have the responsibility of bringing together a set of disorderly voices, contradictory interests and virulent claims. Imagine next that, just at the time when you are despairing at accommodating so many dissenting parties, you have the somewhat miraculous offer to get rid of most of them. Would you not embrace such a solution as a gift from heaven?

This is exactly what happened when the contradictory interests of people could be differentiated by using the following shibboleth: "Are they progressive or reactionary? Enlightened or archaic? In the vanguard or in the rearguard?" Dissenting voices were still there, but most of them represented backward, obscurantist or regressive trends. The cleansing march of progress was going to render them passé. You could safely forget two thirds of them and so your task of assembling them was simplified by the same amount.

In the remaining third, not everything had to be taken into account either, since most of the positions were soon to be made obsolete by the passage of time. Among the contemporary parties to the dispute, progressive minds had to take into consideration only those few seen as the harbingers of the future to come. So, through the magical ordering power of progress, politics was a cinch because ninety per cent of the contradictory passions had been spirited away, left to linger in the limbo of irrationality.
By ignoring most of the dissenters, you could reach a solution that would satisfy everyone, namely those who made up the revolutionary avant-garde. In this way, the arrow of time could safely thrust forward.

Philosophers define time as a "series of successions" and space as a "series of simultaneities". Undoubtedly, while we filed away everything under the power of progress, we lived in the time of succession. Kronos would eat away all that was archaic and irrational in his own progeny, sparing only those predestined for a radiant future.

But through a twist of history that neither reformists nor revolutionaries ever anticipated, Kronos has suddenly lost his voracious appetite.[1] Strangely enough, we have changed time so completely that we have shifted from the time of Time to the *time of Simultaneity*.
Nothing, it seems, accepts to simply reside in the past, and no one feels intimidated any more by the adjectives "irrational", "backward" or "archaic". Time, the bygone time of cataclysmic substitution, has suddenly become something that neither the left nor the right seems to have been fully prepared to encounter: a monstrous time, the time of cohabitation. Everything has become contemporary.

The question is no longer: "Are you going to disappear soon? Are you the tell tale of something new coming to replace everything else? Is this the seventh seal of the Book of Apocalypse that you are now breaking?" An entirely new set of questions has now emerged: "Can we cohabitate with you? Is there a way for all of us to survive together while none of our contradictory claims, interests and passions can be eliminated?" Revolutionary time, the great Simplificator, has been replaced by cohabitation time, the great Complicator. In other words, space has replaced time as the great ordering principle.

It's fair to say that the reflexes of politicians, the passions of militants, the customs of citizens, their ways to be indignant, the rhetoric of their claims and the ecology of their interests, are not the same in the time of Time and in the time of Space.
No one seems prepared to ask: "What should now be simultaneously present?"

How different, for instance, to deal with religion if you wait for its slow disappearance in the far away land of fairies, or if it explodes under your very eyes as what makes people live and die now –now and also tomorrow.

What a difference it makes if nature, instead of a huge reservoir of forces and a bottomless repository of waste, suddenly turns into something that interrupts any progression: something to which you cannot appeal and can't get rid of. "*Comment s'en débarrasser*?" Ionesco asked during the glorious "Thirty Years".[2] It has now become the worry, the *Sorge*, the *souci* of almost everyone in all languages. We can get rid of nothing and no one. Ecology has probably ruined the time of Succession forever and has ushered us into the time of Space. We now have to compose the series of what is to survive together. Yes, everything is contemporary. Progress and succession, revolution and substitution are no longer part of our operating system.

And yet where is the alternative OS? Who is busy writing its lines of code? We knew how to order things in time, but we have no idea of the space in which to collect ourselves.[3] We have yet to channel new political passions into new habits of thought, new rhetoric, new ways of being interested, indignant, mobilised, and pacified. Whenever we are faced with an issue, the old habits still linger and the voice of progress still shouts: "Don't worry, all of that will soon disappear, they're too archaic and irrational." While the new voice can only whisper: "You have to cohabit even with those monsters, because you can't indulge yourself in the naive belief that it will soon fade away; space is the series of simultaneities, all of that has to be taken into account *at once*."

It's not without some nostalgia that we look at past politics. The life of citizens was so easy then; their notions of progress and revolution made their problems so light. And yet they are of no help to fulfil our new duties.
They were wrong all along since only one thing in the end has disappeared for good: time as the great simplifier.

This does not mean that there is no progress in the end, or that no arrow of time can be thrust forward. It means that we slowly progress from a very simple minded form of cohabitation – such as the revolutionary one– to a much fuller one, where more and more elements are taken into account. There is progress but it goes from a mere juxtaposition to an intertwined form of cohabitation: "How many contemporary elements can you build side by side, generating the series of simultaneity?"

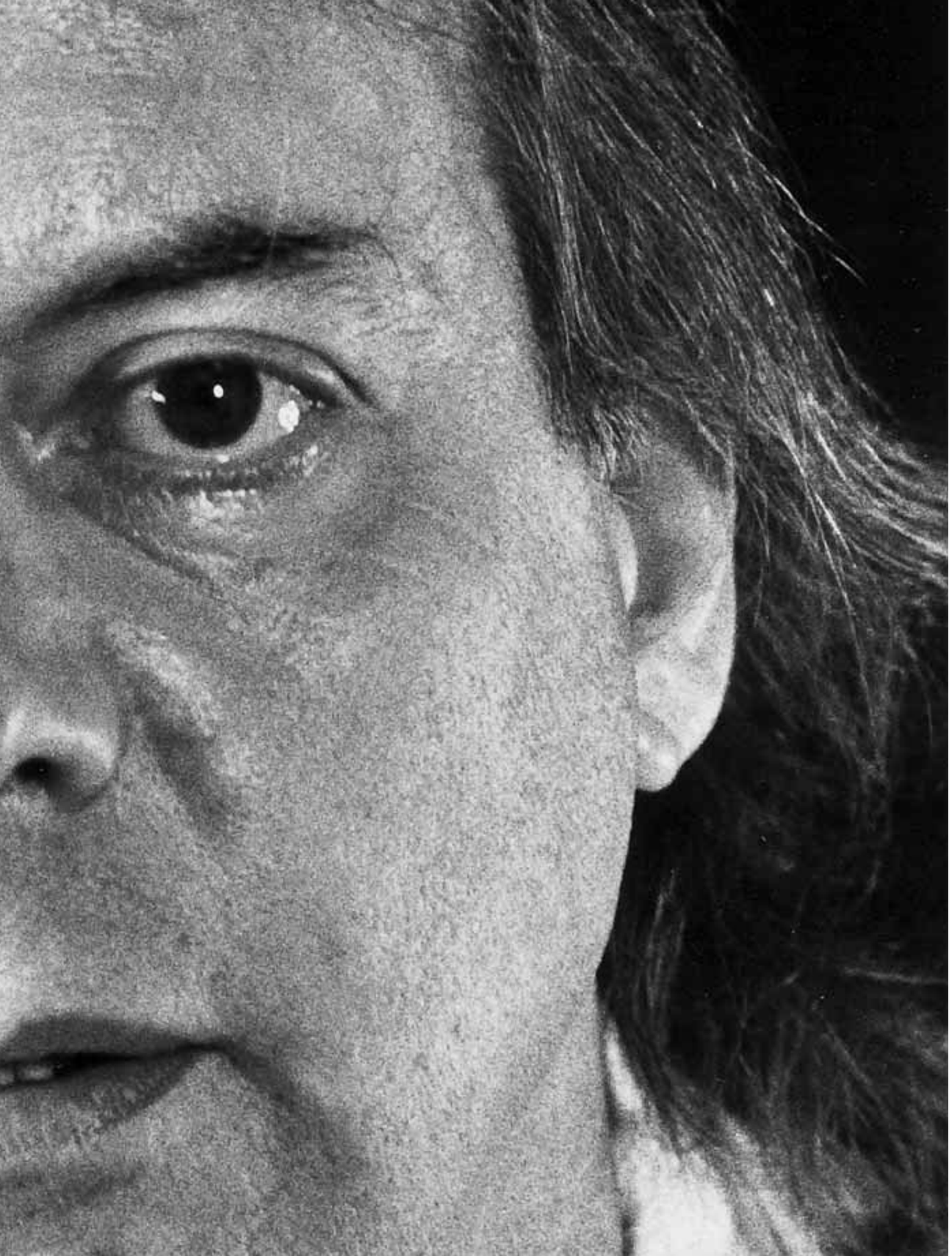
By the way, who knows these things better than architects? Maybe once they have freed themselves from their intoxication with modernism – and with the bitter aftertaste of postmodernism– they will realise that the time of Time has passed as fast as the time of myth and of epic poetry. They might just discover one day that they have written large chunks of the alternative operating system.
After all, aren't inhabiting and cohabiting part of what architects do? Are they not, by definition, the artisans of space?

When will the horsemen of the Apocalypse stop meddling in politics?

Notes
1) Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (Free Press, New York, 1992), was right in diagnosing the end of history but wrong to believe it would simplify the political tasks ahead: exactly the opposite happened. Space is much harder to crack than time because you can't get rid of any contradictions.
2) Eugène Ionesco: *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1954).
3) Witness how clumsy Samuel Huntington's attempt is in *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (Simon & Schuster, New York, 1998) to project into geography the history that Fukuyama had declared moot.

Bruno Latour
Insegna sociologia alla Ecole des Mines di Parigi. Il suo libro più recente in inglese è *Politics of Nature How to Bring the Sciences into Democracy* (tradotto da Cathy Porter), pubblicato da Harvard University Press.
La maggior parte del suo lavoro è visibile sul sito: http://www.ensmp.fr/~latour/

Bruno Latour
Bruno Latour teaches sociology at the Ecole des Mines in Paris. His most recent book in English is *Politics of Nature How to Bring the Sciences into Democracy* (translated by Cathy Porter) from Harvard University Press. Most of his work is accessible on http://www.ensmp.fr/~latour/



Fotografia/Photography by Roberto Masotti

Hans Ulrich Obrist
Interview

12

15 febbraio 2004	Ore 16.20 Temperatura 8°	**Karlheinz Stockhausen** **Köln, Germania/Germany** Casa del musicista House of the composer

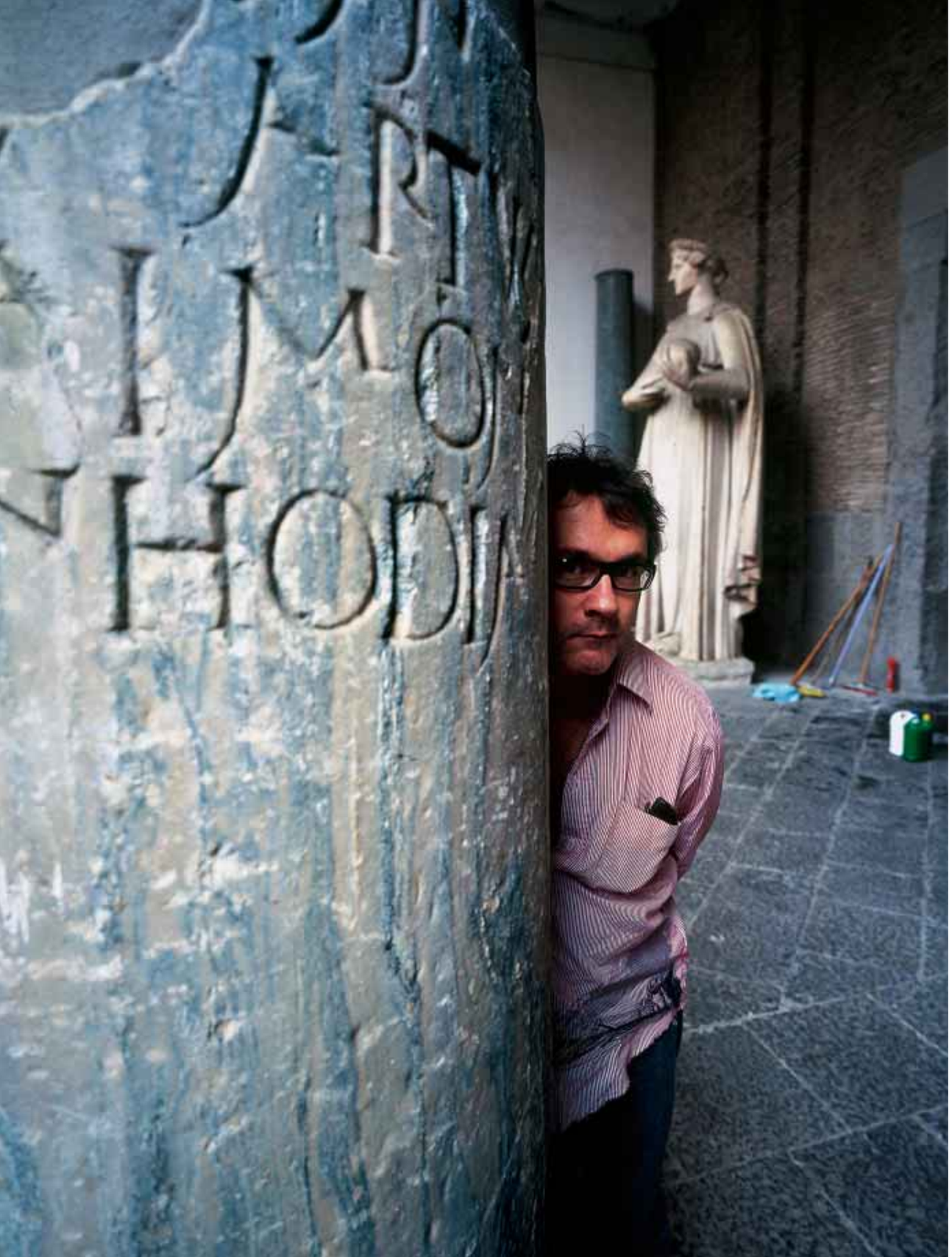
Sopra: Stockhausen (sinistra), Bruno Maderna (centro) e Pierre Boulez (destra) dirigono le prove per la prima di *Gruppen*, 24 marzo 1958. Concepita per tre gruppi di orchestrali e per un totale di 109 musicisti, *Gruppen* (1955–1957) è il primo ed uno dei lavori più celebri del compositore tedesco. In questa pagina, sotto: prima mondiale della sinfonia *Sirius*, che fu eseguita il 17 luglio 1976 presso l'Einstein Spacearium del Smithsonian Institute di Washington DC. Pagina a fianco, sotto: i due fratelli Aloys ed Alfons Kontarsky duettano nell'esecuzione del pezzo *Mantra* (1970) in una corte antica di Deraye Moshir, Persia. *Mantra* è una composizione ideata per due pianisti

Above: Stockhausen (left), Bruno Maderna (centre) and Pierre Boulez (right) conduct rehearsals for the first performance of *Gruppen*, 24 March 1958. Conceived for three groups of orchestral instruments and for a total 109 musicians, *Gruppen* (1955–1957) was the first and one of the most acclaimed works by the German composer. Opposite, below: world premiere of the *Sirius* symphony, performed on 17 July 1976 at the Einstein Spacearium in the Smithsonian Institute, Washington DC. This page, below: the two brother pianists Aloys and Alfons Kontarsky performing the *Mantra* duet (1970) in an ancient courtyard in Deraye Moshir, Persia. *Mantra* was composed to be played by a couple of pianists

Per gentile concessione/Courtesy Stockhausen Foundation, Kürten

Damien Hirst Testo di/Text by **Caroline Corbetta** Fotografia di/Photography by **Pino Guidolotti**

D.H.



Damien Hirst a Napoli
È fantastico essere vivi

Napoli, sabato 30 ottobre. Il traffico della città era più congestionato del solito, con le strade intasate di gente che andava "a trovare i suoi morti". Sarà stata una pura coincidenza, eppure il fatto che l'inaugurazione della personale di Damien Hirst al Museo Archeologico abbia avuto luogo durante il ponte di Ognissanti ha dato un valore aggiunto all'evento. Questa celebrazione rituale della morte forniva un'interessante introduzione alla sua opera che può essere letta, a sua volta, come una sorta di liturgia di formalizzazione della morte entro un sistema simbolico, per permettere all'artista, e al suo pubblico, di affrontarla.

Dal suo debutto nel mondo dell'arte – con la ormai leggendaria collettiva "Freeze" di cui, ancora studente, fu la star nel doppio ruolo di curatore e artista – sono passati sedici anni. Nel frattempo, Hirst è diventato il più famoso artista inglese vivente, ma le sue ossessioni non sono cambiate molto da quando era un ragazzino che si faceva fotografare in un obitorio nell'atto di abbracciare, ridendo, un'orrida testa mozzata. Un'immagine emblematica che ne condensa la genuina sfrontatezza *working-class* (con la quale ha scioccato il pubblico ed eccitato i media) e la sua urgenza a confrontarsi con l'idea della morte.

Si potrebbe dire che tutto il suo lavoro costituisca una presa di coscienza della morte allo scopo di esorcizzarne la paura. Una 'missione' che lo fa stare in ottima compagnia. Basta fare un giro nelle sale accanto a quelle dove è allestita la sua retrospettiva (la prima che l'artista inglese ha accettato, dopo aver rifiutato le offerte delle maggiori istituzioni museali del mondo), per vedere come gli antichi egizi e romani condividessero la sua stessa ossessione. Mummie, ritratti sepolcrali, busti commemorativi sono accomunati da una ritualità apotropaica; costituiscono una sfida alla mortalità, alla ciclicità della natura attraverso la fissità della rappresentazione – anche se alla fine ne riaffermano tragicamente l'ineluttabilità. In questo senso, Damien Hirst è un artista profondamente classico.

Anche se egli ha affermato più volte, e in vari modi, che il suo lavoro è la "cosa vera" e non una rappresentazione, le sue opere sono tanto efficaci proprio in quanto allegorie, immagini simboliche della "cosa vera". E questo si scorge inoltrandosi lungo il percorso espositivo, che si snoda, secondo criteri formali e non cronologici, in quattro sale, per un totale di oltre quaranta opere esposte. È un eccellente campionario del repertorio che l'ha reso celebre: i quadri, noti come *spot paintings*, con i pois colorati rigorosamente disposti su fondo bianco; le *spin paintings*, dipinte colandovi sopra il pigmento mentre un congegno le fa ruotare; i *cabinets* con le scatole medicinali e gli strumenti chirurgici; le palline e i palloni tenuti sospesi a mezz'aria con getti d'aria, i quadri fatti con le mosche e quelli con le ali di farfalla, le installazioni sigillate dentro gabbie di vetro... Ma, soprattutto, ci sono gli animali, interi o sezionati, esposti in casse di vetro riempite di formalina.

Viste tutte insieme queste opere, in un allestimento piuttosto fitto come è nello stile di Hirst, non degenerano in una grottesca parodia, come ci si potrebbe aspettare da una reiterazione di immagini tanto forti, talvolta orripilanti. Piuttosto, viene fuori l'ossessività dell'artista che lavora abitualmente per serie, elaborando svariate volte gli stessi linguaggi, ma soprattutto lo stesso tema. Emerge chiaramente come egli sia impegnato in un epico processo di riduzione, riorganizzazione e condensazione del reale. Hirst porta la realtà nello spazio dell'arte e trasfigura la sua caotica violenza, ma anche la sua bellezza, in immagini pure e potenti.

I lavori meno riusciti sono quelli in cui l'artista non è stato abbastanza rigoroso in questo processo di astrazione e sintesi e toccano, quindi, derive *trash*. È il caso, per esempio, dell'installazione *Adam and Eve Together at Last* (2004) nella quale, da teli stesi su due tavoli da obitorio, spuntano parti di scheletro, strumenti chirurgici e, addirittura, avanzi di cibo. Il crudele e disordinato processo vitale, fatto di mosche che si nutrono di una testa di mucca mozzata per poi morire elettrificate, in atto nella teca in cristallo dell'opera *A Thousand Years* (1990), invece è stilizzato dall'artista in una composizione formale ineccepibile. L'arte è nelle mani di Hirst una strategia di controllo della realtà.

L'enorme squalo che mise in formalina nel 1991 (e che purtroppo non è in mostra per il suo cattivo stato di conservazione, il che suona come un'ironica rivincita dell'ineluttabile decadenza degli esseri viventi) non fa paura perché è vero e sembra che possa attaccarti da un momento all'altro. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (questo l'evocativo titolo della sua scultura), piuttosto, terrorizza perché è una *mise en scène* della morte. È un simbolo della nostra umana mortalità ed insieme costituisce un tentativo di allontanarne l'idea, separandola da sé, isolandola nel vetro. L'uso ricorrente da parte di Hirst di teche e scatole di vetro significa un moto di allontanamento e riparo dal flusso fatale della natura. Cosa c'è, infatti, di più artificiale e astratto di un agnello o di un maiale sezionato (le cui metà, per di più, si allontanano, l'una dall'altra, grazie ad un movimento meccanico) "sotto spirito"? O di due mucche tagliate in dodici parti e ricomposte a formare una lunga fila di sezioni bovine? *Away from the Flock* (1994), *This Little Piggy Went to The Market, This Little Piggy Stayed at Home* (1996) e *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996) sono i titoli di queste tre opere, il che ci porta a considerare un altro aspetto fondamentale del suo lavoro, la cui efficacia visuale è positivamente problematizzata dai titoli. Lirici e spesso lunghissimi. Anche a parole l'artista esprime la sua urgenza vitalistica (effetto di un'acuta consapevolezza della morte) che, apparentemente contagiosa, rende la visita delle sue mostre un'esperienza esaltante, a dispetto della quantità di cadaveri presenti...

I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now è un titolo struggente che riempie di poesia un'opera 'secca' come può esserla quella formata da due lastre di vetro inclinate, l'una verso l'altra, a sostenere l'ugello di un compressore che, a sua volta, tiene sospesa a mezz'aria, come immobile, una pallina da ping pong. Inversamente gli *spot paintings* hanno titoli sintetici. In quanto dipinti, benché geometricamente sintetizzata, conservano una dimensione romantica che Hirst sembra voler raffreddare ulteriormente, intitolandoli con i nomi di sostanze chimiche ed organiche come *Pardaxin* (2004), *Argininosuccinic Acid* (1995) o *Iodomethane – 13c* (2001).

Quando Hirst, attraverso il college, iniziò a conoscere il sistema dell'arte, comprese immediatamente che le sue intenzioni di essere un pittore e di realizzare "un'arte importante" non lo avrebbero portato lontano, come racconta in una lunga intervista pubblicata nel catalogo della mostra napoletana. Tuttavia egli, genialmente, non ha abdicato alle sue pulsioni romantiche, ma le ha razionalizzate, cioè le ha rese assimilabili dal sistema-arte, attraverso un linguaggio che si ispira alle metodiche della scienza. Così spiega la genesi degli *spot paintings*: pittura "ridotta scientificamente", ma in cui si possono "riversare le emozioni dentro".

Tra emotività e razionalità, la ricerca di Damien Hirst è in continua tensione tra sollecitazioni opposte. La mostra stessa può essere suddivisa in due sezioni simboliche. Da una parte vi sono tutte le opere che consistono in immagini racchiuse in scatole di vetro come gli scheletri di animali esposti nella teca a croce (*Where Are We Going? Where Do We Come From? Is There A Reason?*, 2000-2004) e tutti i succitati animali in formalina. Opere che mettono in atto quell'operazione di riduzione e fissazione del flusso naturale nel tentativo di trarne una logica, di cui si diceva prima.

Sul versante opposto stanno i quadri con i pois e con le farfalle, gli ingrandimenti di modelli anatomici *Hymn* (1999-2000) e *Sensation* (2003), il pallone da spiaggia di *Loving in a World of Desire* (1996). Ma anche le centinaia di pillole allineate nella vetrina a specchio di *Standing Alone on the Precipite and Overlooking the Arctic Wastelands of Pure Terror* (1999-2000) e i suoi primi lavori: ovvero le scatole di medicinali allineate nelle teche farmaceutiche, che rientrano anche nell'altra categoria ipotizzata, ma che sono soprattutto opere multicolori. Dove il colore è *pharmakon*: droga che induce la perdita di controllo. È l'irrazionalità che minaccia il rigore parascientifico, il romanticismo che si scontra con la razionalità. Paradossalmente, ma non sorprendentemente, è la vita (come azione) che irrompe nella morte (come sospensione), perché, come ha notato il sociologo Zygmunt Bauman scrivendo a proposito di Damien Hirst, "Tu sei vivo fino a quando sei in decomposizione; una volta che sei preservato per l'eternità, puoi essere solo morto".

Caroline Corbetta

Damien Hirst. Il tormento e l'estasi
Fino a/Until 31.1.2005
Museo Archeologico di Napoli

A cura di/Curated by Edoardo Cycelin, Mario Codognato, Mirta d'Argenzio
(per la serie "Annali delle Arti" ideata da/The exhibition belongs to the "Annali delle Arti" series created by Achille Bonito Oliva)

Dettaglio dell'opera *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996. Contenitori in vetro e acciaio, mucche e formaldeide

Detail of *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996. Glass and steel cabinets, cows and formaldehyde

Courtesy Jay Jopling/White Cube, London Mr & Mrs Singer, Belgium

Courtesy Irish Museum of Modern Art, Wellcome Foundation

Pagina a fianco, da sinistra a destra, dall'alto: ***This Little Piggy Went to The Market, This Little Piggy Stayed at Home***, 1996; ***Stimulants (and the Way they Affect the Mind and Body)***, 1991 e ***Away from the Flock***, 1994; il dipinto ***Another Girl***, 1997; particolare del maiale sezionato; ***The Acquired Inability to Escape***, 1992; ***A Thousand Years***, 1990

Opposite, left to right, from top: ***This Little Piggy Went to The Market, This Little Piggy Stayed at Home***, 1996; ***Stimulants (and the Way they Affect the Mind and Body)***, 1991, and ***Away from the Flock***, 1994; the painting ***Another Girl***, 1997; detail of sectioned pig; ***The Acquired Inability to Escape***, 1992; ***A Thousand Years***, 1990

***Where Are We Going? Where Do We Come From? Is There A Reason?*, 2000-2004, contenitori in vetro e acciaio con scheletri di animali**

***Where Are We Going? Where Do We Come From? Is There A Reason?*, 2000-2004, glass and steel cabinets with skeletons of animals**

Damien Hirst in Naples
It's great to be alive

Naples, Saturday, October 30th. The traffic was more congested than ever, the streets jammed with people "going to see their dead". It may have been pure coincidence yet the fact that Damien Hirst's solo show opened at the Museo Archeologico on All Saints' Day gave an extra value to the event. The ritual celebration of death made an interesting introduction to his work, which in turn may be seen as a sort of liturgy. Death is formalised within a symbolic system to enable the artist, and his public, to come to terms with it.

Sixteen years have passed since Hirst's debut in the art world with the now legendary group show "Freeze". Still a student at the time of that show, he starred in the dual role of curator and artist. Since then he has become the most famous living British artist. But his obsessions have not changed since the day when, as a boy, he had himself photographed laughing in a morgue while embracing a horrid severed head. That emblematic image sums up the genuine working class effrontery (with which he shocked the public and excited the media) and his urge to confront the idea of death.

His work might be described as a heightened awareness of death in order to exorcise the fear it inspires. It is a "mission" that puts him in excellent company. A glance at the rooms next to those of his retrospective (the first to be accepted by the British artist, who had refused other offers from the world's leading museums) shows how the ancient Egyptians and Romans shared the same obsession. Mummies, tomb portraits and commemorative busts are united by an apotropaic rituality. Through the fixity of representation, they challenge mortality and the cyclical course of nature yet end up tragically reaffirming their ineluctability. In this sense, Damien Hirst is a profoundly classical artist.

Although he has on several occasions, and in a variety of ways, stated that his works are "the real thing", not a representation, they are much more effective at being allegories, symbolic images of that "real thing". This can be felt as the exhibition winds its way in a formal rather than chronological order, through four rooms and more than forty works in all. Here is an excellent sample of what has made Hirst famous: the *spot paintings* with their coloured spots rigorously arranged on a white ground; the *spin paintings* done by pouring pigment onto canvases rotated by a device; the *cabinets* with their medicine packets and their surgical instruments; the ping pong and beach balls suspended in mid-air by jets of water, the pictures done with flies and butterfly wings, the installations sealed in glass cages... But above all, there are the animals, whole or sectioned, exhibited in glass crates filled with formalin.

Seen together in this crowded exhibition design that is very much in the Hirst style, these works do not – as might have been expected from a reiteration of such strong and sometimes horryfying images – degenerate into a grotesque parody. Instead, the obsessity of the artist, who usually works by series, emerges as he develops the same language and more importantly the same theme, time and again. Hirst is clearly engaged in an epic process of reduction, reorganisation and condensation of reality that brings reality into the space of art and transfigures its chaotic violence, but also its beauty, into pure and powerful images.

The least successful works are the ones where he has not been rigorous enough in this process of abstraction and synthesis, with the result that they verge on trash. This occurs for instance in the installation entitled *Adam and Eve Together at Last* (2004). Sticking out from underneath sheets stretched over two morgue tables are parts of a skeleton, surgical instruments and even bit of food. Instead, the cruel and disordered vital process of *A Thousand Years* (1990), that consists of flies feeding on a severed cow's head and later being electrocuted inside a glass case, is stylised by the artist in an unexceptionable formal composition. Art in Hirst's hands is a strategy for the control of reality.

The enormous shark preserved in formalin since 1991 (unfortunately not on view here due to its poor state of conservation that sounds like an ironic revenge by the ineluctable decadence of living beings) strikes no fear because it is real and looks as if it might attack at any moment. Rather, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (the evocative title of his sculpture) is dreadful because it is a *mise en scène* of death. It is a symbol of our human mortality and at the same time an attempt to keep the idea at bay by separating it from ourselves and isolating it in glass. Hirst's recurrent use of showcases and glass boxes signifies a gesture of removal and shelter from the fatal flow of nature. What could be more artificial and abstract than a sectioned lamb or pig "preserved" in formalin (the halves of which are moved away from each other by a mechanical movement)? Or the two cows cut into twelve parts and recomposed to form a long row of bovine sections? *Away from the Flock* (1994), *This Little Piggy Went to The Market, This Little Piggy Stayed at Home* (1996) and *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996) are the titles of these three works. And that brings us to another fundamental aspect of his art, the visual efficacy that is positively elaborated by his titles, which tend to be lyrical and often very long. In words, the artist also expresses his vital urge (the effect of an acute awareness of death). Seemingly contagious, it makes visiting his exhibitions an exhilarating experience, despite the number of corpses present...

I Want to Spend the Rest of My life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now is a poignant title that fills with poetry a work as "dry" as that of two glass sheets leaning against each other and holding up the nozzle of a compressor. In turn the compressor keeps a ping pong ball suspended in mid-air. Conversely, the titles of his *spot paintings* are short and sharp. Though geometrically synthesised, the paintings retain a romantic dimension that Hirst seems to want to play down by titling them with the names of chemical and organic substances like *Pardaxin* (2004), *Argininosuccinic Acid* (1995) and *Iodomethane – 13c* (2001).

When Hirst got to know the system of art through collage, he understood at once that his intentions of being a painter and of achieving "a serious art" would not get him far, as he recounts in a long interview published in this exhibition catalogue. However, he has brilliantly not abdicated his romantic urges but has rationalised them so that they can be assimilated by the art system via an artistic language inspired by scientific methods. Thus he explains the genesis of the *spot paintings* as painting that is "scientifically reduced" but into which "emotions can be poured".

Poised between emotion and rationality, Damien Hirst's work is continuously torn between opposite tensions. The exhibition itself can be divided into two symbolic sections. On the one hand, there are all the works that consist of images enclosed in glass cases, such as the skeletons of animals displayed in the cross-case (*Where Are We Going? Where Do We Come From? Is There A Reason?* 2000-2004) and all the animals in formalin mentioned above. These works put into practice the reduction and fixation of the natural flux of things, in an effort to draw some logic from it, as I said before.

On the other hand are the *spot paintings* and those with butterflies, the enlargements of anatomical models as seen in *Hymn* (1999-2000) and *Sensation* (2003), and the beach ball of *Loving in a World of Desire* (1996). There are also the hundreds of pills lined up in the mirror showcase of *Standing Alone on the Precipite and Overlooking the Arctic Wastelands of Pure Terror* (1999-2000) and his early works, including the medicine packets arranged in their pharmaceutical cases (which also fall into the other category envisaged but are primarily multicoloured works). Here the colour is *pharmakon*, a drug that induces loss of control. It is irrationality that threatens parascientific rigour, a romanticism that clashes with rationality. Paradoxically, though not surprising, it is life (as action) that bursts in on death (as suspension).

As the sociologist Zygmunt Bauman wrote on the subject of Damien Hirst: "You are alive as long as you are decaying; when preserved for eternity, you can only be dead."

Caroline Corbetta

Damien Hirst
Nato a Bristol nel 1965, Damien Hirst si laurea al Goldsmiths College di Londra nel 1989. Alla fine degli anni Ottanta inizia ad esporre il suo lavoro nelle collettive "Freeze" (Londra, 1988), "Third Eye Center" (Glasgow, 1989), "New Contemporaries" (Londra, 1989). Sono del 1991 le personali: "In & Out of Love" a Londra, "When Logics Die" a Parigi; "Internal Affairs" a Londra. Tra le sue mostre più recenti ricordiamo: "Sensation" (Londra, 1997); "Solo Exhibition" (Oslo, 1997); "The Beautiful Afterlife" (Zurigo, 1997); "Damien Hirst" (Southampton, 1998); "Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings" (New York, 2000); "Romance In the Age of Uncertainty" (Londra, 2003). Damien Hirst ha ricevuto nel 1995 il premio Turner.

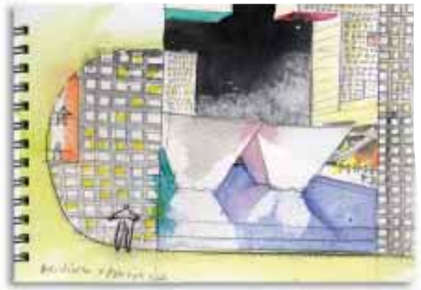
Damien Hirst
Born in Bristol in 1965, Damien Hirst graduated from London's Goldsmiths College in 1989. He started to hold exhibits in the late 1980s by participating in joint shows like, "Freeze" (London, 1988), "Third Eye Center" (Glasgow, 1989) and "New Contemporaries" (London, 1989). The first one-man shows were staged in 1991: "In & Out of Love" in London, "When Logics Die" in Paris and "Internal Affairs" in London. The most recent exhibitions include: "Sensation" (London, 1997); "Solo Exhibition" (Oslo, 1997); "The Beautiful Afterlife" (Zürich, 1997); "Damien Hirst" (Southampton, 1998); "Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings" (New York, 2000); "Romance In the Age of Uncertainty" (London, 2003). Damien Hirst received the Turner Prize in 1995.

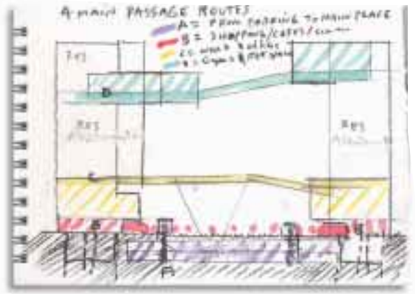
Steven Holl

Otto torri e un anello volante
Eight Towers and A Flying Ring

Ai bordi delle mura storiche di Pechino, l'architetto americano sta realizzando una "città nella città" per 2.500 abitanti. Con un anello volante di spazi pubblici
Outside Beijing's historic walls, the American architect is building a "city within a city" for 2,500 inhabitants complete with a flying ring of public spaces

A cura di/Edited by **Rita Capezzuto**





La China town di Steven Holl

L'impressione immediata che i rendering notturni dell'ultimo progetto cinese di Steven Holl suscitano è quella di un "filmic urban space": la corona di torri illuminate dall'interno, perforate con regolarità ossessiva e collegate da passerelle aeree, evoca un pezzo di città futuristica, algida e astratta, come i set cinematografici possono ricreare. La scala dell'architettura rispetto al parco circostante appare gigantesca, i ponti sospesi tra gli edifici sono strani bracci irrigiditi, che ogni tanto tentano una lieve flessione.

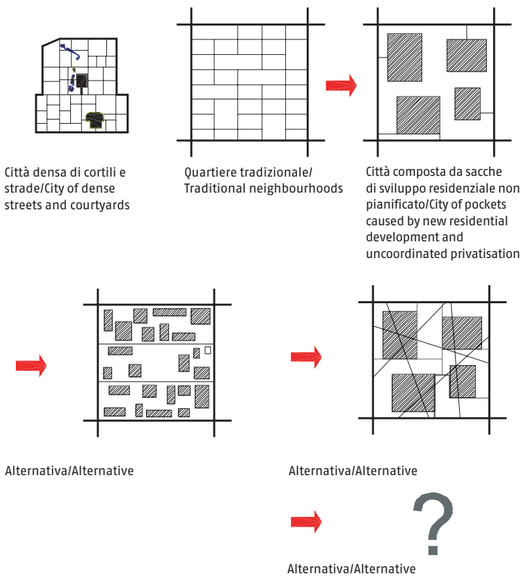
Holl si misura questa volta con un insediamento residenziale di grandi proporzioni: una sorta di piccola città per 2.500 abitanti – a ridosso delle mura antiche di Pechino – che, su richiesta del committente, deve esprimere "in modo ultramoderno" la vita urbana del ventunesimo secolo, accogliendo anche le nuove problematiche della sostenibilità.

L'architetto americano non ama gli oggetti isolati nel tessuto urbano e inventa per questo sito una tipologia ibrida, a metà strada tra verticalità e orizzontalità: otto torri di altezza variabile si allargano al suolo su lunghi basamenti e si connettono tra il diciassettesimo e ventesimo piano con percorsi sospesi, formando la figura di un anello irregolare aperto. L''impurità' formale di questo organismo favorisce in realtà tra gli abitanti un sistema di relazioni incrociate, incoraggiato anche dall'intreccio delle funzioni accolte – dalla residenza al commercio, dalla scuola agli spazi ricreativi.

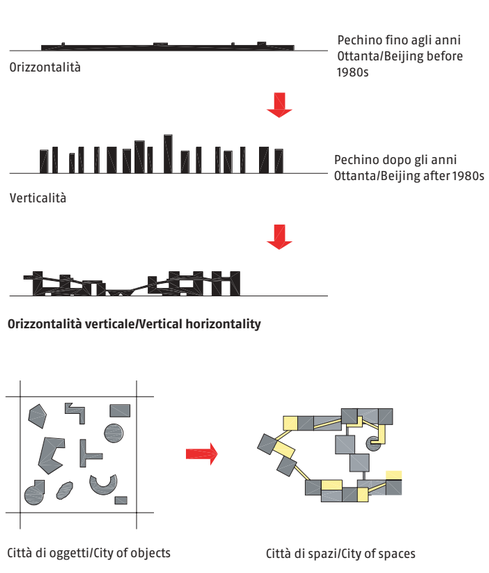
Superata la percezione monotona degli involucri reticolari uniformi, l'esperienza del rapporto tra spazio privato e collettivo raggiunge il momento di maggiore forza nella promenade architecturale che si snoda tra i piani alti: lì trova posto la maggior parte delle attività per il tempo libero – gallerie d'arte e di architettura, fitness, biblioteca, caffetterie, persino un jazz club. Da questo punto panoramico – e muovendosi al suo interno – le persone possono osservare ciò che accade nella piccola città. E da questa essere osservate – come una folla volante.

Il progetto del paesaggio è costituito da cinque colline modellate utilizzando il materiale di riporto degli scavi: ognuna ha una funzione specifica legata al *leisure*. L'accesso al parco è pubblico, mentre l'utilizzo delle funzioni integrate nelle colline è controllato elettronicamente e riservato solo ai residenti. *R.C.*

Quartiere/Neighbourhood



Spazio/Space



Steven Holl's China Town

The immediate impression conveyed by the nocturnal renderings of Steven Holl's latest project in China is that of a "filmic urban space". The crown of towers illuminated from inside, fenestrated with obsessive regularity and connected by walkways in the air, conjures up visions of a futuristic, cold and abstract city. The plan appears to have been created for a film set. The scale of the architecture compared to the surrounding park is gigantic; the bridges suspended between the buildings are like strangely rigid arms that occasionally attempt to bend slightly. Holl has tried this time to use his strengths on a residential quarter of vast proportions. Like a small bustling city of 2,500 inhabitants, it stands close to the ancient walls of Beijing. The client requested that it should express (in an ultra-modern way) the urban life of the twenty-first century, while also catering to the issue of sustainability.

Holl is not fond of objects isolated within the urban fabric. So he has invented for this site a hybrid typology, halfway between verticality and horizontality. Eight towers of varying height widen out at the bottom on long bases, and between the seventeenth and twentieth floors they are connected by suspended walkways that form the figure of an open irregular ring. The formal "impurity" of this design promotes a set of crisscrossing relationships as the inhabitants are encouraged to mingle among the various spaces – from residential to commercial, from educational to recreational.

The monotonous perception of a uniform grid of wrappings has been superseded thanks to the relationship between private and collective space that reaches its highest point in the *promenade architecturale* stretching between the upper storeys. Most of the leisure activities are located here – art and architecture galleries, a gym, library, cafeterias, even a jazz club. From this panoramic point – and as they move around inside – people can watch what's happening down below in their little city, while they in turn can be observed as they float above the crowds.

The landscape design consists of five hills formed by using the excavated material. Each hill serves a specific leisure purpose. While access to the park is public, use of the activities provided is electronically monitored and reserved only for residents. *R.C.*

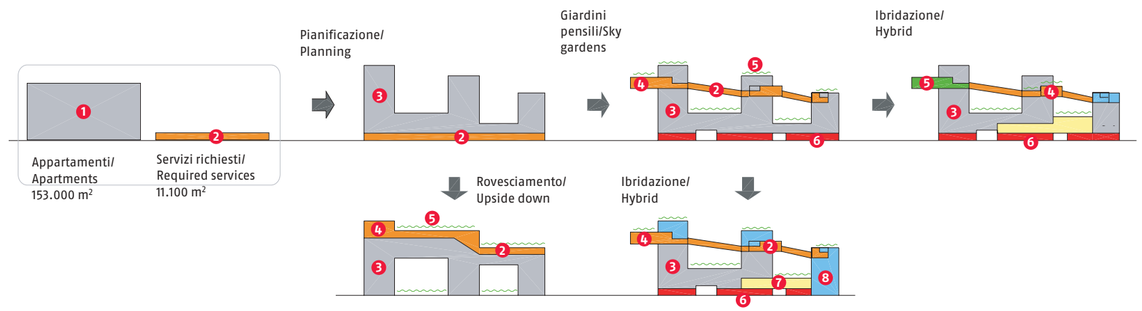
Pagina a fronte: in alto, due schizzi preliminari; in basso, schemi di studio dell'aggregato e dello spazio urbani.

In questa pagina: sopra, il sito di progetto nel tessuto di Pechino; sotto, schemi di intersecazione tra gli spazi privati e pubblici

Previous page: top, two preliminary sketches; bottom, diagrams of urban shape and space.

This page: above, the building site in Beijing's urban structure; below, diagrams of intersection between privat and public spaces

Spazi comuni e programma ibrido/ Open community and hybrid programming



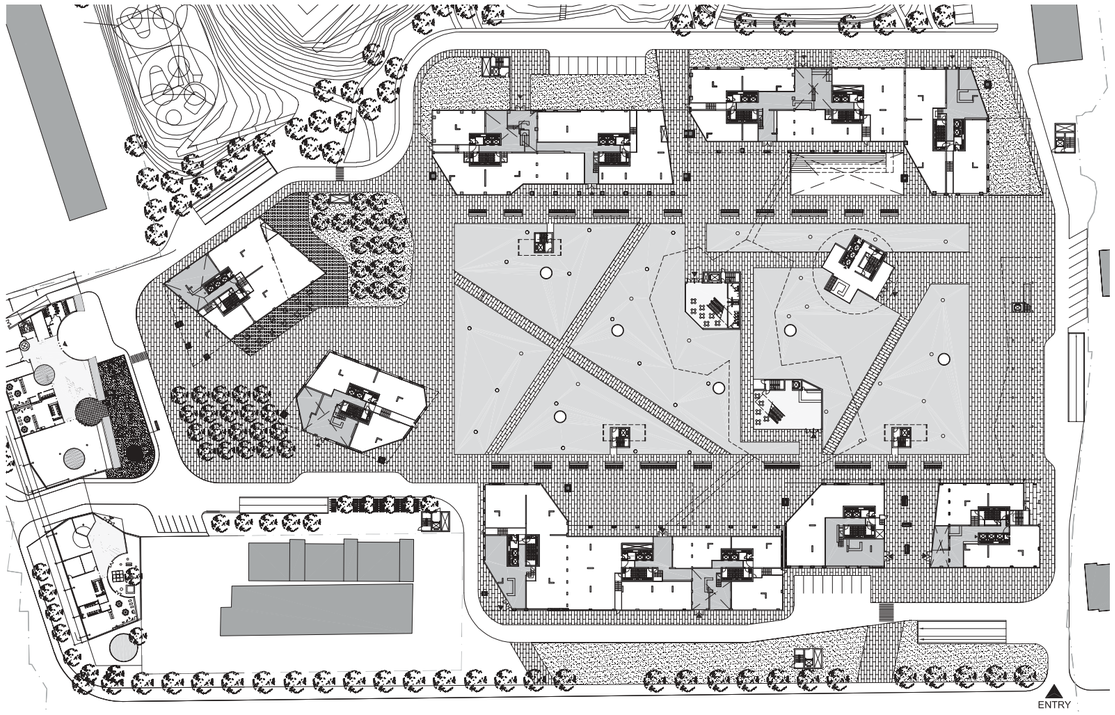
1 191 m2 medi/average 191 m2
2 Servizi: educazione, salute, cultura, sport, spazi commerciali, servizi, banca, posta/Service: education, health, culture, sport, commercial spaces, services, bank, post, management
3 Appartamenti/Apartments
4 Svago/Recreation
5 Giardini/Gardens
6 Spazio commerciale/ Commercial spaces
7 Uffici/Offices
8 Hotel

Planimetria generale/Site plan

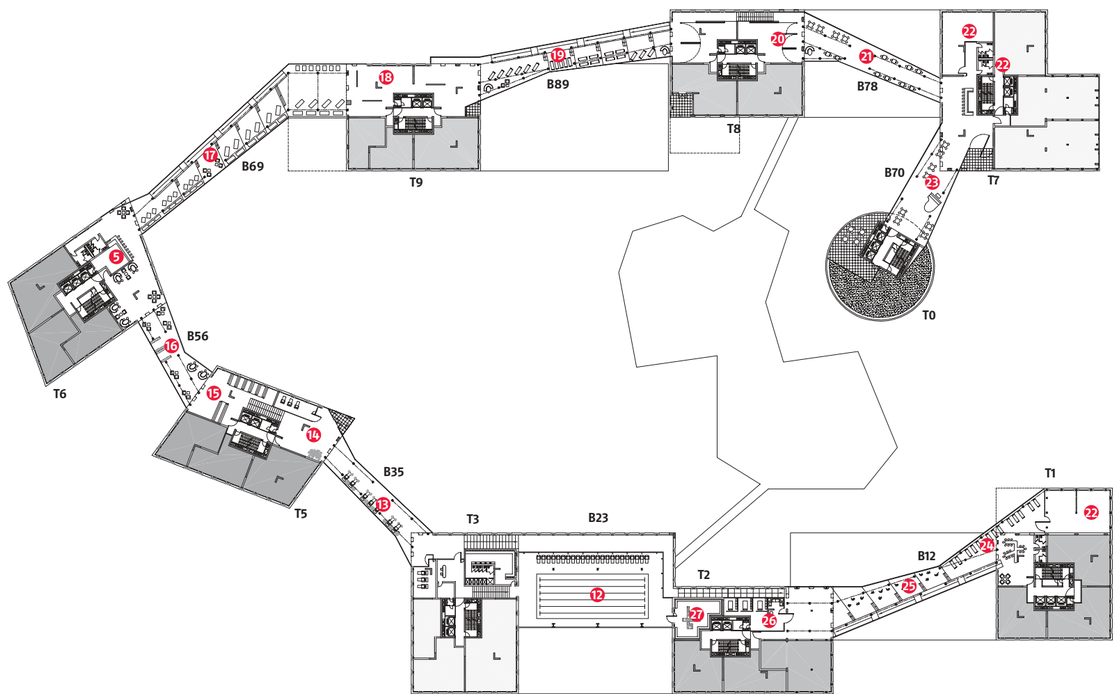
A cinemateca/cinema
B hotel
C lago e parcheggi sotterranei/
pond and underground parking
D asilo e Collina dell'Infanzia/
Kindergarten and Mount of Childhood
E Collina dell'Adolescenza/
Mount of Adolescence
F Collina della Mezza Età/
Mount of Middle Age
G Collina della Vecchiaia/Mount of Old Age
H Collina dell'Infinito/Mount of Infinity

Il complesso di otto torri unite da uno spazio aereo ospiterà 750 appartamenti, spazi commerciali, un hotel, un multiplex, un asilo e un grande parcheggio multipiano sotterraneo. Le colline artificiali modellate con la terra degli scavi saranno tematizzate: la Collina dell'Infanzia, dell'Adolescenza, della Mezza Età, della Vecchiaia e dell'Infinito

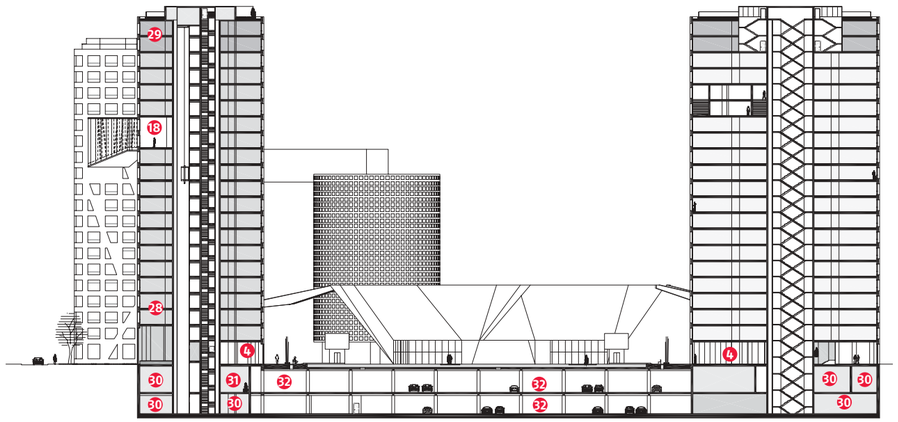
The complex of eight towers joined by an overhead space will accommodate 750 flats, shops, a hotel, a multiplex, a nursery school and an underground multi-storey car park. The artificial hills created with excavated earth will be christened Mount of Childhood, Mount of Adolescence, Mount of Middle Age, Mount of Old Age and Mount of Infinity



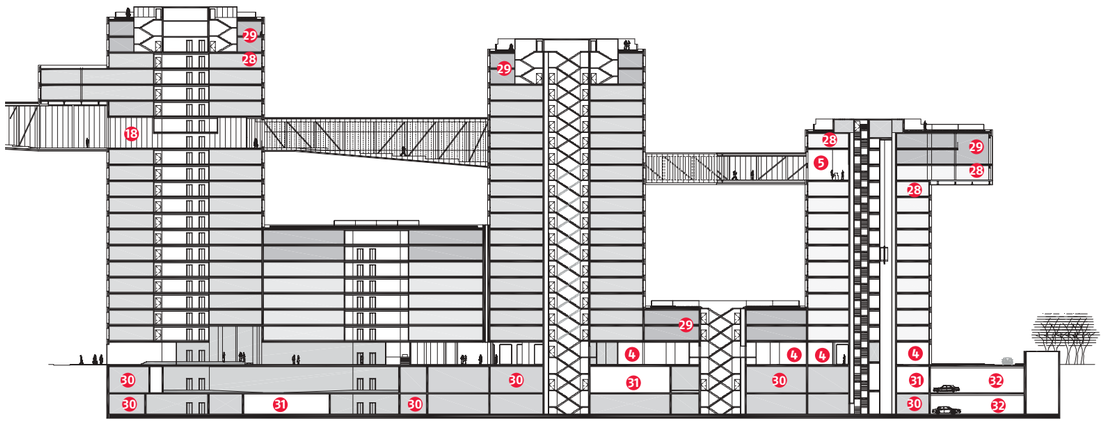
Pianta del piano terra/Ground floor plan



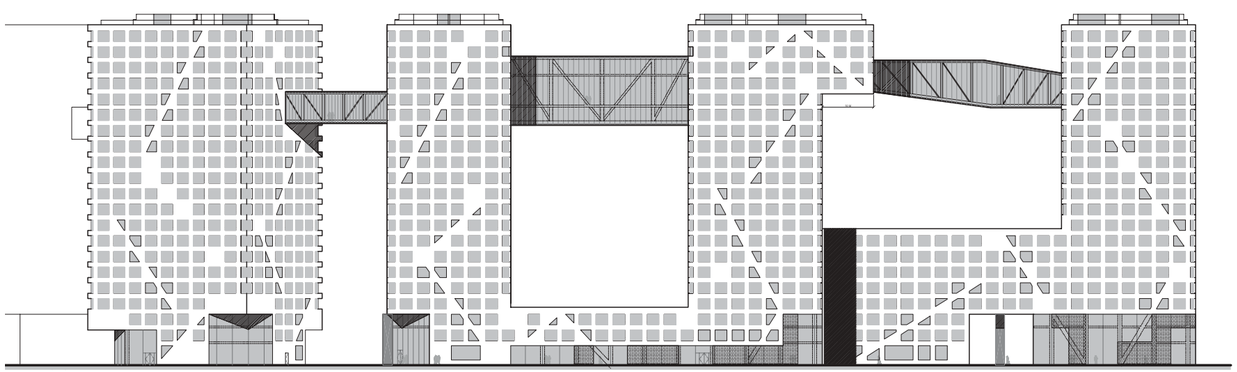
Pianta a livello delle passerelle aeree/Bridge plan



Sezione trasversale torri T9-T3/Cross-section trough towers T9-T3



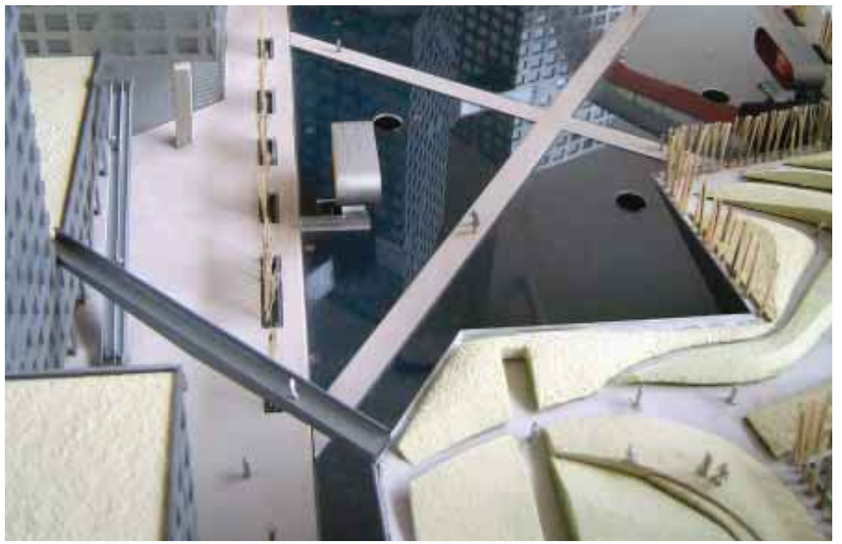
Sezione longitudinale torri T9-T8-T7/Longitudinal section trough towers T9-T8-T7



Prospetto sud/South elevation

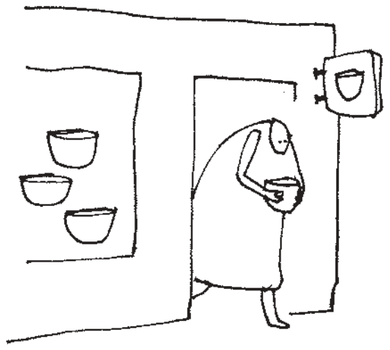
1 ingresso/entrance
2 uscita parcheggio/car park exit
3 ingresso parcheggio biciclette/bicycle parking entrance
4 spazio commerciale/commercial space
5 caffetteria/café
6 ingresso parcheggio/car park entrance
7 uscita pedonale parcheggio/pedestrian car park exit
8 atrio/lobby
9 atrio hotel/hotel lobby
10 nido/pre-school
11 scuola materna/kindergarten
12 piscina/pool
13 giardino zen/zen garden
14 terapia acustica/acoustic therapy
15 biblioteca/library
16 internet wireless/wireless hotspot
17 fitness
18 galleria d'arte/art gallery
19 meditazione/meditation
20 galleria d'architettura/architecture gallery
21 club sociale/social club
22 spazio polifunzionale/multiuse room
23 spazio jazz/jazz club
24 yoga
25 tai-chi
26 massaggio/massage
27 sauna
28 appartamento/apartment
29 duplex
30 locale tecnico/technical room
31 parcheggio biciclette/bicycle parking
32 parcheggio/car park

Progetto/Architect:
Steven Holl Architects
Steven Holl (direttore/principal-in-charge),
Li Hu (responsabile progetto/project architect)
Gruppo di progettazione/Project team:
Garrick Ambrose, Tim Bade,
Christian Beerli, Yenling Chen, Shih-I Chow,
Christiane Deptolla, Hideki Hirahara,
Young Jang, Jongseo Lee, Richard Liu,
James Macgillivray, Chris McVoy, Judith Tse,
Matthew Uselman, Ariane Weigner,
Liang Zhao
Architetto associato/Associated architect:
Beijing Capital Engineering Architecture
Design Co. LTD
Strutture/Structural engineering:
Guy Nordenson and Associates
Guy Nordenson (partner),
Erik Nelson (ingegneria progetto/project
engineer), Keoni Fleming (gestione
progetto/project manager),
Clair Yargow, Qudrey Zonco
Ingegneria meccanica/Mechanical engineering:
TRANSSOLAR Energietechnik GmbH;
Cosentini Associates
Consulenza strutture/Consulting engineering:
China Academy of Building Research
Illuminotecnica/Lighting designer:
Halie Light, L'Observatoire International
Committente/Client:
Modern Hongyun Real Estate Development
Co. LTD, Pechino, Cina/Beijing, China
Superficie del sito/Site area:
6.18 ha
Superficie lorda costruita/Total building area: 210,000 m^2
Inizio costruzione/Construction start:
novembre/November 2004
Previsione completamento/Expected completion:
novembre/November 2006

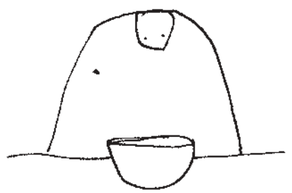


Pagina a fronte: i collegamenti aerei che uniscono le torri creano spazi pubblici "degni del XXI secolo".
In questa pagina: le vasche d'acqua amplificano lo spazio pubblico e rendono ancora più complesso il panorama dell'intervento

Previous page: aerial bridges connect the towers to create public spaces "worthy of the 21st century".
This page: the pools enlarge the public space, adding complexity to the panorama



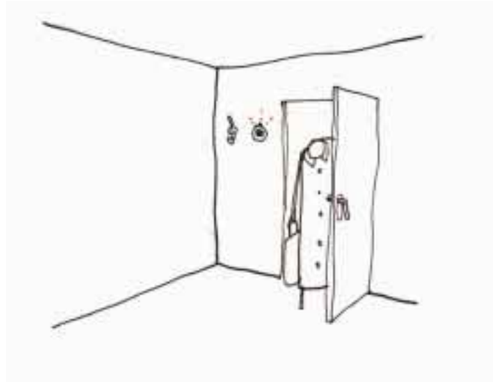
Biografia degli oggetti

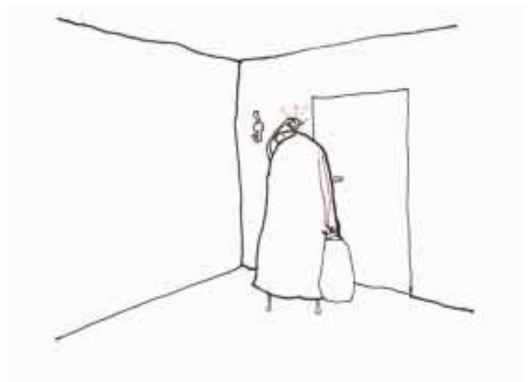


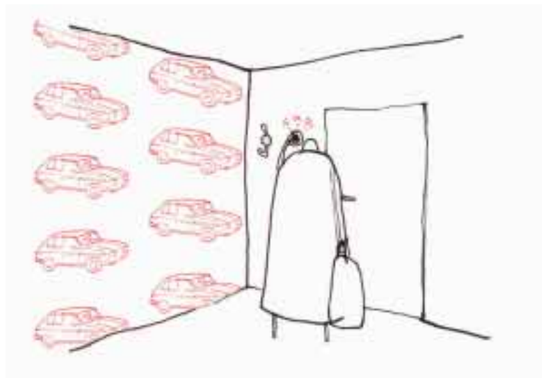
WHITE

Simon Heijdens

Biography of objects



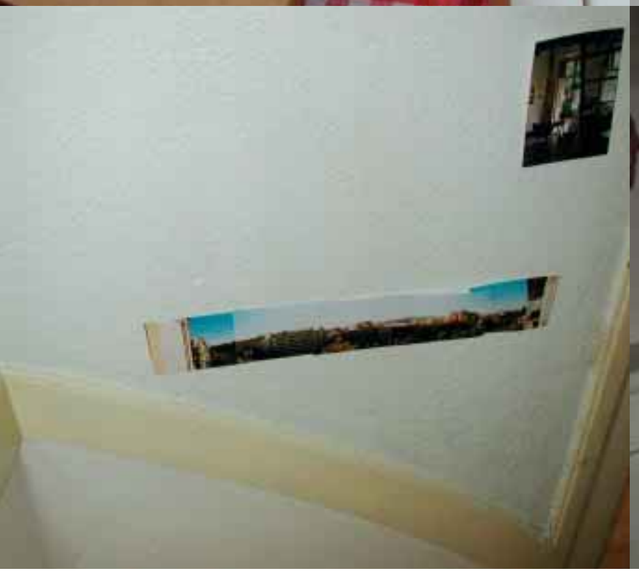




Il giovane designer olandese applica le tecniche acquisite durante i suoi studi sul cinema alla progettazione degli oggetti d'uso
The young Dutch designer applies the techniques acquired in his study of cinema to the design of everyday objects

A cura di/Edited by **Francesca Picchi**
Testo di/Text by **Marco Belpoliti**
Fotografie di/Photographs by **Ramak Fazel**

Illustrazioni del progetto Broken White, qui sopra, e Moving Wallpaper, nella pagina a fianco.
Illustrations of the Moving Wallpaper project, above, and opposite page, Broken White project.



Istantanee dello studio, a Rotterdam. In alto, a sinistra il progetto Your Choice 2: Sugarcubes n° 1–200

Photos of the studio in Rotterdam. Far left, the Your Choice 2 project: Sugarcubes n° 1–200

Il tempo narratore

Gli oggetti non sono tutti uguali. Esistono infatti oggetti verso cui proviamo una particolare affezione e che carichiamo di un significato ulteriore rispetto al loro valore d'uso o di scambio. Spesso preferiamo oggetti 'inutili', che conserviamo con grande cura sul tavolo o su un ripiano, in una stanza o in un angolo nascosto di casa. Questi oggetti fungono da collettori di immagini, ricordi, sensazioni, memorie. Tuttavia non sempre essi sono stati progettati per diventare indispensabili affettivamente. I designer modernisti hanno realizzato per decenni oggetti improntati all'efficienza e alla razionalità, oppure alle esigenze ergonomiche, trascurando l'aspetto affettivo, l'intrinseca e inconsapevole capacità che gli oggetti, all'apparenza inanimati e inerti, possiedono di relazionarsi con coloro che li guardano, li manipolano o li usano, cioè con noi.

Il più grande progettista di oggetti è il tempo. È lui che trasforma l'oggetto in qualcosa d'essenziale. Il tempo modella le forme: realizza quella indispensabile metamorfosi che è uno dei modi – forse il modo privilegiato – attraverso cui ci rapportiamo col mondo delle cose. La differenza tra gli oggetti prodotti dagli artigiani e quelli realizzati in grande serie dall'industria consiste nel tempo: il tempo necessario per farli è incamerato dall'oggetto, ne costituisce una parte essenziale, così come il tempo d'uso, la sua durata ne determina il valore sensibile. Ora Simon Heijdens, designer che proviene da studi cinematografici, ha pensato di usare il tempo per realizzare i suoi oggetti. C'è una carta da parati che muta pattern col trascorrere del tempo, interagendo con chi abita quella stanza. Muovendosi per la metropolitana di Stoccolma, Heijdens traccia scritte con un materiale invisibile che cattura la polvere, lo sporco e, pian piano, evidenzia una parola: Dirt. La stessa cosa fa con la polvere e con le tracce sedimentate sui marciapiedi: pulendo con forza il selciato, o l'asfalto, mediante una mascherina, si produce una decorazione, una serie di lettere, un tappeto di riccioli e volute. Heijdens ha anche lavorato con la ceramica e ha inventato un modo per produrre artificialmente le infinite screpolature della materia: craquelé, ovvero le cavillature, le rughe dell'oggetto, la sua vecchiaia, vera o artificiale che sia. Il tempo è qualcosa di astratto, di invisibile, Heijdens lo rende visibile, lo materializza, ne fa una componente del proprio progetto. In questo modo lo rende più affettuoso, agisce sulla sua durata o, al contrario, sulla sua usura. Produce piccole forme di affezione, quasi che l'oggetto che progetta fosse suo. Lo è, ma poiché il tempo lo modella, ogni 'cosa' diventa anche nostra.

Marco Belpoliti

Time as storyteller

Not all objects are equal. There are some to which we grow particularly attached, charging them with meaning beyond their actual utility or value. Often we prefer "useless" objects, kept with loving care on a table or shelf, in a room or hidden corner of the house. Such things act as collectors of images, sensations, recollections and memories. But they were not always designed to become affectively indispensable. For decades, modernist designers created products inspired either by efficiency and rationality or based on ergonomic requirements, neglecting the affective, intrinsic and unconscious capacity of outwardly inanimate and inert objects to relate to the people (us) who handle, use or look at them. The greatest designer of objects is time. It is time that transforms them into something essential. Time models form, carrying out the indispensable metamorphosis that is one of the ways – perhaps the most favoured – in which we relate to the world of things. The difference between things made by craftsmen and those mass-produced by industry is a matter of time. The time necessary to make them is contained in the object and is an essential part of it, just as its lifespan determines its sensitive value.

Now Simon Heijdens, a designer originating from film, has thought of using time to create his objects. There is wallpaper that changes its pattern with the passing of time, interacting with the inhabitants of a room. Travelling around the Stockholm underground, Heijdens traces writings with an invisible material that captures dust and dirt and gradually outlines the word Dirt. He does the same thing with dust and traces sediment on pavements. After vigorously cleaning the paving stone or asphalt, he uses a stencil to produce a decoration, a series of letters, a carpet of curls and whorls. Heijdens has also worked with ceramics and has invented a way of artificially producing the infinite cracks in a material: the craquelure of flaws and wrinkles on an object, showing its old age whether it be real or artificial. Time is something abstract and invisible but Heijdens renders it visible. He materialises it, turning it into a component of his own design. In this way he makes it more affectionate and acts on its durability, or conversely, on its wear and tear. He produces minor forms of affection, almost as if the object he designs were his. It is, but since time shapes it, every "thing" also becomes ours.

Marco Belpoliti

Broken White

"In natura nulla è fissato per sempre. Nello stesso modo in cui è possibile seguire la crescita di un essere umano o di un fiore, è possibile intervenire nella relazione tra noi e gli oggetti che ci circondano alterando la nozione del tempo, introducendo in essi un'idea di processo che ne rompa la staticità. Se un prodotto fosse capace di crescere insieme a chi lo usa, potrebbe acquisire una qualità del tutto opposta a quella della sua condizione usa e getta.
La famiglia di oggetti di ceramica consiste in piatti e ciotole di un bianco immacolato all'atto dell'acquisto. Con l'uso, incominciano ad affiorare flebili tracce (anche di tipo sonoro) di una screpolatura superficiale che corre lungo lo strato lucido della superficie vetrosa, da cui lentamente, con il passare del tempo, incomincia a prendere forma il disegno di un fiore. Man mano che si usa l'oggetto, la decorazione floreale cresce come un fiore vero. L'intensità della crescita, e del craquelé, dipende dalla frequenza dell'uso: non è una condizione statica ma un processo inarrestabile. Così le tazze e i piatti che usiamo più di frequente si distingueranno dagli altri perché recano i segni di una decorazione più marcata. Intervenendo sulle caratteristiche statiche della ceramica e manipolando la fase iniziale del craquelé, la natura riesce a rivelarsi a chi la utilizza anche nelle forme di un servizio di piatti.
La bellezza della natura consiste nel fatto che crescita e cambiamento sono indipendenti dall'intervento dell'uomo. Non implicano un'idea di artificialità o di interazione esplicita dacché semplicemente si aprono a sentire il proprio ambiente. Queste ceramiche non sono concepite come oggetti statici e ripetitivi, ma come recipienti capaci di evoluzione, che malgrado tutto continuano la loro funzione di contenere ciò che mangiamo e beviamo".
Il progetto è stato realizzato nell'ambito del progetto *From Lille with Love* curato da Gijs Bakker, e messo a punto con la collaborazione di ANI-C-Delattre e la Faïencerie d'Art di Desvres (nella foto della pagina a fianco)

"Conventionally speaking, nothing is stands still forever. Just as one can follow the growth of a child or a flower, the connection between us and the products surrounding us could be more intense if they were less static. If a product is able to develop alongside its user, it might attain the opposite quality to a disposable product.
The ceramic family consists of a cup, a bowl and a plate that are untouched and white at purchase. After using the object, small crack lines appear in the ceramic, and with time the cracks slowly begin to form a floral decoration that grows like a real flower. The speed with which it grows depends on how much you use the objects. Your most used dishes will stand out since they will have more decorations on them.
Craquelé is not a state but a never-ending process. By opening up the static characteristics of ceramics and manipulating the start of the craquelé process, nature reveals itself in the user's tableware. The beauty of nature is that it grows and changes without people having to do anything. They don't need artificiality or explicit interaction to become what they are since they are only open to their environment. The ceramics are not created as repetitive static objects, but as evolving holders of the things you eat and drink."
This project was realised was realised in the course of the *From Lille with Love* project curated by Gijs Bakker, and prepared with the collaboration of ANI-C-Delattre and the Faïencerie d'Art in Desvres (in the picture of the front page)

L'uso è il respiro degli oggetti

I progetti, nel loro insieme, riflettono una profonda attrazione per la natura, intesa non come entità fine a se stessa, ma nella sua intima essenza di processo di trasformazione: un processo inarrestabile che governa il cambiamento delle cose in funzione del tempo.
In natura niente è fissato per sempre. È piuttosto un continuo avvicendamento di processi di crescita e trasformazione nettamente in contrasto con la staticità del mondo artificiale in cui ogni cosa appare ferma, statica, come congelata nel tempo.
Il design e l'architettura restituiscono l'immagine di un mondo costruito in cui non c'è spazio per il normale ciclo di crescita e trasformazione insito nell'uso delle cose (non è forse l'uso il respiro degli oggetti, come sosteneva Wittgenstein?). A me interessa proprio la dinamica di questa frizione.
La natura è sempre presente; anche nel mondo artificiale. Il mio lavoro parte dall'osservazione di quest'idea di natura cercando di far emergere e utilizzare l'attrito già esistente.
Alcuni di questi progetti sono pensati come interventi in spazi pubblici. La superficie di questi spazi è di per sé caratterizzata da una certa staticità, perché si suppone che non debba 'parlare' nessun'altra lingua al di fuori di quella le ha voluto far parlare l'architetto che l'ha progettata.
Se al contrario pensiamo alla ricchezza di informazioni che è possibile ricavare per esempio da un sentiero nella sabbia – il quale è in grado di svelare se qualcuno vi ha camminato di recente, in quale stagione ci troviamo, se sta o meno piovendo, da chi è stato percorso ecc. – non possiamo che considerare questa univocità di segni come un impoverimento.
Nei miei progetti, tento di rompere, o perlomeno rendere meno impenetrabili, la rigidità e la staticità delle superfici per permettere a questo particolare aspetto della natura di esprimersi. In particolare cerco di reintrodurre il fattore tempo in ambienti, o oggetti, concepiti per essere statici. Perché la mancanza di elementi che restituiscano il senso dell'evoluzione delle cose, e quindi della loro storia, non posso che considerla una perdita.
La mia formazione comprende infatti sia studi di cinema che di disegno industriale: entrambi hanno condizionato la mia attrazione per il movimento e la sua relazione con l'ambiente fisico. Così, nello stesso modo in cui è possibile seguire la crescita di un essere umano o di un fiore, io credo sia possibile intervenire nella relazione tra noi e gli oggetti che ci circondano alterando la nozione del tempo, introducendo in essi una progressione temporale o un'idea di processo.

Da una conversazione con Simon Heijdens

Moving Wallpaper

"Lo spunto di questo progetto nasce da una suggestione letteraria: in *Species of Spaces* , George Perec descrive le pareti di casa come un ostacolo alla nostra esperienza spaziale. "La gente vorrebbe dimenticarsi dei muri, ma non ha trovato nient'altro a cui appendere i quadri. I quadri annullano i muri, ma dopo un po' sono i muri a cancellare i quadri. Bisogna decidere se cambiare il quadro o la parete". La carta da parati è percorsa da disegni animati cangianti. Si può accendere o spegnere il disegno, oppure sceglierne un altro. Nel tipo più semplice, i fiori si animano con trasformazioni impercettibili. La carta da parati funziona sia con immagini precostituite che con qualsiasi forma libera sotto forma di pixel. Questa tecnica funziona come uno schermo, ma utilizza un pigmento in grado di cambiare colore in modo da non richiedere luci o proiezioni. Il pigmento cangiante ha la stessa qualità visiva di un'istantanea Polaroid. Eliminando le informazioni non pertinenti, si elimina anche il fastidio visivo".

"The idea for this project comes from a literary suggestion: in his book *Species of Spaces* (1974), George Perec states that walls are the end of your spatial experience. "People have to forget there are walls but have found nothing better on which to hang up paintings. Paintings erase walls, but after a while the walls will kill the painting, for the painting becomes the wall. One has to either always change painting or wall." Wallpaper with animated and changeable patterns inside the paper now makes this latter solution possible. You can turn the design on and off or select another one. In the most basic example, the flowers on the paper are animated and move ever so slightly. The wallpaper can work with prepared images as well as any free pixel drawing. This technique works like a screen but no light or projection is required due to a pigment that changes colour. The changing pigment has the visual quality of a Polaroid snapshot. When unnecessary information is taken away, visual noise is taken out of the space".

Dirt

"Il progetto Dirt (Sporco) visualizza le diverse intensità d'uso delle gallerie della metropolitana di Stoccolma utilizzando due elementi disponibili, presenti sotto gli occhi di tutti: le gallerie di transito e la gente. La semplice presenza di un sottile strato di colla serve a rendere visibile la loro frizione. Moltiplicando questo tipo di intervento e disseminando per lo spazio questi marcatori, quelli che sono i segni dei diversi stadi della progressione temporale entrano in una sequenza che può essere letta come una storia. Ovviamente l'intervento è statico, non implica il senso del tempo. È piuttosto la natura delle cose (la massa degli esseri umani in movimento) a introdurre una cronologia".

"The dirt project visualises differences in the intensity of use between several locations in Stockholm's subway network. It uses two elements that are readily available: the subway station hall and people. By adding a thin layer of glue, their friction becomes visible. By intervening in multiple spots, one can follow a visible story in multiple timelines. The subway tunnel is itself static and non-communicative. The intervention of adding glue is static, it has no time. It is the nature of things (the movement of human beings in this case) that creates the timeline".

Your Choice: 50 differently priced bags

"La presupposta libertà di scelta è in realtà un inganno. Ogni tanto qualche trendsetter decide il nuovo trend con valore planetario, e tutte le industrie si affrettano a seguirlo. Il risultato è che i negozi sono pieni di merci omologate: si tratta più o meno dello stesso prodotto. La facoltà di scelta è in realtà una prerogativa inservibile. Nel progetto *Your choice* presentato da Droog Design al Salone del Mobile del 2003, 50 borse con la stessa identica elegante semplicità vengono offerte al pubblico a prezzi differenti, da 1 a 50 euro. Oltre al prezzo, quali sono le ragioni che intervengono nella decisione dell'acquisto?"

"Today's so-called freedom of choice is a joke. Trends are being put up worldwide, by only a few trendwatchers, and all the industries follow close behind. As a result shops are full of more or less the same products: you make a useless choice. In the "Your choice" project presented by Droog Design at the 2003 Milan furniture fair, 50 bags with exactly the same elegant simplicity were offered to the public at different prices, from 1 to 50 euro. Which one will you choose? What does your choice mean? Apart from price, what factors influence what you buy?"

Light Installation

"In Olanda, l'ambiente che ci circonda è per la maggior parte artificiale anche se esistono ancora numerosi elementi naturali all'interno dell'ambiente urbano, come le orme nella sabbia o le increspature sull'acqua. L'installazione intende descrivere e amplificare questa convivenza. L'installazione investe diversi punti della città: un albero di 8 metri di altezza è proiettato sulla facciata di un palazzo, e i suoi rami e le sue foglie (fatte di luce) si muovono seguendo l'intensità delle folate di vento. Le foglie sono sensibili anche al suono: quando si verifica un picco di volume, per esempio il vociare di qualche passante o il clacson di un'automobile, un ramo perderà una foglia. Con il passare delle ore l'albero diventerà sempre più spoglio, restituendo così l'immagine in divenire dell'attività umana. Nello stesso istante in cui una foglia cade dal ramo, in un altro punto della città, una foglia si depositerà sul terreno proiettandosi sul marciapiede. Il numero delle foglie aumenterà a seconda dell'intensità dell'attività umana. Visto che le foglie sono fatte di luce, il punto in cui cadono diventerà sempre più luminoso nel corso della serata. Quindi, se arrivando in città all'una di notte ci si troverà davanti allo spettacolo di un albero spoglio, sarà chiaro che è stata una serata piuttosto movimentata".

"In the Netherlands, nature is rare. Our surroundings are mostly artificial and only a small percentage of the country is made up of unplanned nature. However, the wind blowing the leaves is real. This installation traces and amplifies this coexistence. Different parts of the city are joined together by the installation, which is projected onto several large facades. The main location has an 8 metre high abstract drawing of a tree projected onto the facade of a building. The branches and leaves move with an intensity that depends on actual wind gusts. Its leaves are sensitive to sound, so that when there is a peak in the volume level, say from a shouting passer-by or car horn, a leaf will break off the branch. Throughout the evening the tree will become barer and barer, thus creating an ongoing image of human activity. At the same moment a leaf falls off the tree, in another part of the city there will be a leaf falling to the ground that is projected onto the pavement. The more human activity that evening, the more leaves will accumulate. Because the leaves are made of light, the spot where they fall will become brighter and brighter over the course of the evening. If you arrive in the city at one o'clock in the morning to find an empty tree or a floorcovered in leaves, it will be clear that something has been happening".

The use and breath of objects

As a group, these projects show a fascination with nature. Rather than an entity such as a tree or a forest, it is nature understood as a collection of unplanned growth and decay processes controlling how things change over time.
In nature, nothing stands still forever. It is a continual process of transformation clearly opposed to the static artificial world where everything seems immobile and inert, as though frozen in time.
Architecture and design restore the image of a built world with no space for the normal cycles of growth and transformation inherent in the use of things (was Wittgenstein who talked about the use as breath of objects?). It is this friction that particularly interests me.
Nature is always present, even in the artificial world. My work starts from observing this idea of nature, trying to bring out and use the friction that already exists. Some of these projects are thought out as interventions in public spaces. The surface of these spaces is characterised by immobility because it is assumed that it doesn't have to "speak" any other language apart from the one the architect wanted it to speak.
If instead we think about the wealth of information that it is possible to obtain from for example a path in the sand – which is able to the reveal whether someone has walked there recently, and if so what kind of people, what season we are in and if it is raining or not – we cannot help considering these univocal signs as a impoverishment.
With my designs I try to break, or at least make less impenetrable, the rigidity and immobility of surfaces to allow this particular aspect of nature to express itself. In particular I try to reintroduce the time factor into environments or objects that were conceived to be static.
This is because I can't help thinking that an absence of elements able to give back sense to the evolution of things, and therefore to their history, is a loss. In fact my educational background includes both film studies and industrial design. Both have conditioned my attraction to movement and its relationship with the physical environment.
So, in the same way that it is possible to follow the growth of a human being or a flower, I think it is possible to intervene in the relationship between us and surrounding objects by changing the notion of time, introducing a temporal progression or idea of process into the them.

From a conversation with Simon Heijdens

Clean carpets

"Un medium è una combinazione di elementi: l'inchiostro nero ha bisogno di uno sfondo bianco per generare un'immagine. In alcuni casi questo elemento è già presente e disponibile a farsi usare. Con un getto d'aria ad alta pressione e una mascherina, lo sporco accumulato nel tempo viene rimosso facendo assumere al luogo l'aspetto di un tappeto. Quel posto un tempo poco attraente crea una nuova attenzione: finisce per essere il punto in cui chiunque vorrebbe sedersi. L'immagine si ottiene semplicemente con una sottrazione invece che con un'addizione. Il tappeto tende a svanire col tempo non appena lo sporco della strada prenderà nuovamente il sopravvento".

"A medium is a combination of elements like black ink needing white paper in order to make an image. In some situations one of these elements is already present and available to use. With a high-pressure sprayer and a template, grime is removed from the pavement in the shape of a carpet. The clean spot appears to be a place where one would want to sit. The image is made by taking away instead of adding and the carpet slowly disappears over time as the streets gathers fresh grime."

Dicembre December 12
Post-it

Libri/Books

Mendini interdisciplinare
Interdisciplinary Mendini

Scritti
Alessandro Mendini
A cura di Loredana Parmesani
Skira, Milano 2004 (pp. 732, € 45,00)

Ciò che mi ha sempre colpito di Mendini è il suo rigetto spontaneo della cultura del progetto, che lo fa essere una sorta di argomentatore del proprio linguaggio. (Pierre Restany, 1986)
Colui che in un altro degli scritti contenuti in questo volume viene a sua volta descritto (da Mendini nel 2003, *ndr*) come un "inviato dell'utopia cosmica dell'arte nella durezza del nostro mondo" indica con un'efficace sintesi l'elemento che forse più di ogni altro caratterizza un personaggio che come pochi, fondando il suo operare essenzialmente sulla ricerca, ha argomentato estesamente, con una serie continua di teorizzazioni, espressioni di una ricca ed eclettica creatività e di una libertà compositiva progressivamente conquistata attraverso l'attenta osservazione e concettualizzazione delle diverse fasi e vicende del dibattito contemporaneo. Raccogliere e organizzare gli scritti di Mendini, così integrati al suo progettare, è utile a conoscere chi, per sua stessa definizione, è più che un produttore di progetto, un "operatore progettuale infradisciplinare" che usa anche la scrittura come uno strumento che, più che sostituirsi al progetto, diviene esso stesso progetto. Mendini d'altra parte ha sempre sottolineato ("cominciai scrivendo, e non disegnando, ad avere una mia coscienza del progetto") come, a partire dagli anni della direzione di *Casabella*, i molti scritti siano stati per lui elemento di personale conoscenza e di chiarificazione degli obiettivi proprio quando si era allontanato "dalla voglia di costruire veri edifici". Percorrerà infatti con attenzione puntuale, a partire da quel momento di particolare vivacità di ricerca e proposta sperimentale, tutte le possibili valenze di composizione tra gli elementi di dibattito e di confronto che hanno animato il campo del progetto, divenendo egli stesso protagonista tra coloro che, esprimendo una profonda volontà di rinnovamento, realizzano nella loro ricerca l'impossibilità di separare arte e architettura, sperimentazione e pratica, intuitività e ragione. La conoscenza e la costante frequentazione, all'inizio degli anni Settanta, dei percorsi di sperimentazione praticati da chi in innumerevoli maniere tentava personalissime strade di identificazione con il mondo del progetto, o meglio dell'invenzione e della costruzione dello spazio, gli apriranno un cammino di ricerca di alfabeti e linguaggi a cui affiancherà adeguate strutturazioni teoriche. La direzione di *Casabella* rappresenterà per Mendini la possibilità di esplorare, e di far scoprire ad altri, quel territorio sperimentale in cui si cercava di collocare l'operare spaziale nel più ampio ambito allora individuato dalle arti visive, in cui si tentavano cioè, sul piano linguistico, nuove maniere espressive che superassero il tradizionale strumento progettuale per rappresentare e comunicare un'idea di spazio. Maturerà dunque in lui la consapevolezza che un progettista neomoderno sia piuttosto un operatore infradisciplinare "in grado di collegare fra loro le varie tematiche [perché] il suo approccio ad esse non è sostanziale, ma sovrastrutturale, il metodo è estetico e figurativo, oppure esistenziale, mai tecnico o tipologico. L'impegno linguistico precede quello funzionale, l'architettura e il design diventano simili alla pittura e alla scultura", e la scrittura, momento progettuale iniziale, chiave teorica di accesso all'opera, sarà per lui, come per molti 'Radicali' e non, parte determinante dell'intero processo creativo. Il kitsch e il recupero della decorazione, il design banale e il re-design, le architetture in cui l'eclettismo acquista valenze di libertà compositiva: Mendini rivisita il concetto di moderno con premesse teoriche, enunciazioni e descrizioni che sono e si propongono già come progetto. Questo volume, curato con attento lavoro di ricerca e catalogazione da Loredana Parmesani, non soltanto permette di cogliere con ampiezza la fondamentale importanza per Mendini della scrittura come strumento di espressione ed elaborazione dell'idea, ma presenta anche, con le sue oltre settecento pagine di testo, un insolito e prezioso valore documentario, per gli scritti teorici catalogati per argomento, gli editoriali pubblicati su *Casabella*, *Modo* e *Domus* ordinati cronologicamente, le presentazioni dei progetti di architettura e design, le conferenze, i colloqui, le pagine dedicate ad amici artisti e architetti, l'introduzione alle molte mostre, e una ampia sezione di apparati. La figura di Mendini d'altra parte, con le sue complessità e molteplicità di riferimenti, sia concettuali che esistenziali, richiedeva questa ampiezza e abbondanza di documentazione, necessaria al lettore per comprenderne ogni aspetto, anche il più implicito o sottinteso. Solo le parole possono guidarci alla comprensione dell'idea, squisitamente poetica, dei "disegni di design" che, collegati all'esperienza di Alchimia, dice Mendini, come quella riflettono "i vari meccanismi e le molte sfuggevoli abitudini: turbolenza stilistica, trasformismo, cleptomania, aggressività 'dolce', banalizzazione, manierismo, frammentazione caleidoscopica, vocazione alla promozione intensa del messaggio. La formula è chiusa: Disegno uguale Progetto uguale Oggetto uguale Comunicazione uguale Disegno...".

Gianni Pettena
Docente di Storia dell'architettura all'Università di Firenze

The thing that has always struck me about Mendini is his instinctive rejection of design culture, which makes him a kind of arguer of his own language. (Pierre Restany, 1986)
In another of this book's writings, the person who is described (by Mendini in 2003, editors note) as a "messenger from art's universal utopia in the harshness of our world" in turn states with an effective synthesis the element that perhaps best characterises Mendini. Like few others, he has extensively deduced expressions of rich, eclectic creativity with a continuous series of theorisations. Basing his work essentially on research, his compositional freedom has been progressively attained through the careful observation and conceptualisation of the contemporary debate's various phases and issues. Mendini's writings are closely integrated with his designing, and gathering and organising them helps us understand how, by his own definition, he is more an "interdisciplinary design operator" than a design producer. He also uses writing as an instrument that, rather than taking the project's place, itself becomes the project. On the other hand Mendini has always emphasised ("I started writing, not designing, to get my awareness of design) how, since the years directing *Casabella*, his many writings were for him an element of personal consciousness and clarification of objectives at a moment when he had moved away from "the desire to construct real buildings". This particularly lively period of research and experimental proposal was the beginning of a meticulous journey through every possible compositional value among the elements of discussion and comparison animating the field of design. He become a protagonist among those who, voicing a profound will for renovation, realised in their research the impossibility of separating art and architecture, experimentation and practice, intuitiveness and reason. In the early '70s he was informed by continuous experience of experimental routes forged by those following countless and extremely personal paths of identification with the world of design, or rather of inventing and constructing space. Alongside the course of research into alphabets and languages that this opened him, he drew appropriate theoretical structure. For Mendini, directing *Casabella* represented the possibility to explore, and reveal to others, the experimental territory where one sought to place spatial operation in the widest scope at that time identified by the visual arts. In other words one tried new expressive ways, on a linguistic level, that would go beyond the traditional design tool to represent and communicate an idea of space. He therefore developed an awareness that a neo-modern designer is instead an infra-disciplinary operator "able to link up the various themes (because) his approach, rather than substantial, is superstructural, the method is aesthetic and figurative, or existential, never technical or typological. Linguistic commitment comes before the functional. Architecture and design become similar to painting and sculpture." Writing is the initial design moment and theoretical key to accessing the work, and for him as for many "Radicals" and otherwise, it becomes the determining part of the entire creative process. Kitsch and the recovery of decoration, banal design and re-design, architecture whose eclecticism acquires compositional values of freedom: Mendini revisits the concept of modern with theoretical premises, statements and descriptions that are and propose themselves already as projects. This book is edited with precise research work and cataloguing by Loredana Parmesani. It not only allows us to fully appreciate the fundamental importance Mendini placed on writing as an instrument of an idea's expression and elaboration, but it also offers unusual and precious documentary value with its over seven hundred pages of text. It contains theoretical writings organised by argument, editorials published in *Casabella*, *Modo* and *Domus* ordered chronologically, presentations of architectural and design projects, conferences, interviews, pages dedicated to artist and architect friends, the introduction to the many exhibitions and a large section of apparatus. On the other hand the figure of Mendini, with his referential complexity and multiplicity, both conceptual and existential, required this breadth and abundance of documentation, necessary to the reader in order to understand every aspect, including the most implicit. Only words can guide us to understanding the essentially poetic idea of "drawings of design" that, linked to the experience of Alchemy, Mendini says, similarly reflect "the various mechanisms and the many fleeting customs: stylistic turbulence, tansformism, kleptomania, 'sweet' aggressiveness, trivialisation, mannerism, kaleidoscopic fragmentation, vocation to the intense promotion of the message. It is a closed formula: Design equals Project equals Object equals Communication equals Design..."

Gianni Pettena
Professor of History of architecture at Florence University

Luoghi improvvisati
Improvised places

Arcadia for All
The Legacy of a Makeshift Landscape
Dennis Hardy, Colin Ward
Five Leaves, Nottingham 2004
(pp. 308, £ 14,99)
(ed.or. Mansell, 1984)

Vent'anni fa, quando non era consueto parlare di paesaggi provvisori, effimeri e spontanei, il libro di Dennis Hardy e Colin Ward apriva uno spiraglio su un lato poco conosciuto dell'abitare inglese della prima metà del Novecento, tra processi di democratizzazione e un'inusuale *modern folk art*. Lo sguardo era posato sui *plotlands*, insiemi più o meno casuali di baracche, carrozze ferroviarie, vecchi bus, furgoni, qualche volta fusoliere di aerei riadattati ad accogliere famiglie intere. Luoghi improvvisati, non convenzionali, costruiti con materiali di ripiego. Espressione di un'arte di arrangiarsi *labour intensive* e *time-consumming*. I *plotlands* organizzano un paesaggio del tempo libero (e della sopravvivenza) lontano dall'imitazione dei valori delle classi dominanti, trasformando parte della campagna inglese lungo coste, fiumi, canali e boschi in qualcosa di simile alla frontiera americana. Protagonisti sono cittadini che per molte ragioni decidono di trovarsi un loro ritiro o rifugio fuori dalla città, sensibili alle poche sterline necessarie per assicurarsi *private picnics for life*, come prometteva il Guardian. Un paesaggio di poveri, ma non solo. L'impatto è duro e duplice. Da un lato chi considera i *plotlands* uno scempio del territorio del South-East England, uno slum trasferito in aree di grande bellezza, un incubo nelle rappresentazioni codificate di quell'austero paesaggio. Dall'altro, la libertà, il ritorno alla natura, alla tranquillità, una privata e domestica Arcadia fatta di sedie a sdraio davanti ad un prato, non meno che della possibilità di mostrare la propria capacità nell'arrangiare lo spazio attorno a sé. Tra i due atteggiamenti non vi sono mediazioni. Tre paiono essere le principali chiavi di lettura del fenomeno. Tutte interne alla prospettiva che Colin Ward metterà a frutto negli anni successivi, entro un'indagine sulle forme di resistenza che gli individui sanno opporre all'uso normato dello spazio. La prima ha a che fare con la marginalità. Marginalità degli attori, dei materiali, della scena fragile e improvvisata, al di fuori dagli schemi consueti di rapporto con il paesaggio, capace tuttavia di attingere ad habitus remoti: nostalgici, alla ricerca di una felicità rurale perduta o rivendicativi nei confronti della redistribuzione della proprietà della terra. La seconda chiave di lettura adottata è quella del disordine, o meglio della preoccupazione per l'ordine che assume connotazioni screziate. I *plotlands* sono l'antitesi del suburbio inglese e della società che lo abita, ma anche della cosiddetta "città giardino" di tradizione europea, realtà duramente pianificata nello spazio, non meno che nelle sue seducenti icone, così bene descritta da Marcel Smets nel suo libro sull'habitat sociale in Belgio nei primi decenni del XX secolo. Nei *plotlands*, lotti di diverse taglie e geometrie, intervallati da spazi non edificati, comunicano un'altra idea di urbanità, dilatata e non solo per metafora spaziale. Un'urbanità come insieme delle pratiche legate all'arte di occupare lo spazio e delle regole che governano i conflitti attorno a quest'arte. Infine, la terza chiave di lettura è temporale, segna il carattere mutevole ed effimero di un paesaggio ben radicato nel periodo tra le due guerre (e del quale la guerra è, per molti motivi, acceleratore). Poco di tutto ciò rimane. Spariti i vecchi proprietari, le loro provvisorie Arcadie si sono velocemente frantumate. Per l'evolversi delle cose che difficilmente permette di tramandare il riflesso nello spazio di un desiderio così tenacemente individuale. Ma anche per l'evolversi della legislazione con i suoi tentativi continui di estendere il controllo sui *plotlands* e degli aspetti di mercato che finiscono con raggiungere quei privatissimi sogni di uno stile di vita libero. Così che il vero tema del libro pare oggi trovarsi nell'istituzionalizzazione progressiva delle pratiche informali. Qui riguardano l'abitare, ma analogamente potrebbe dirsi per feste, riti, consuetudini religiose, tutte oggetto, nella loro fase spontanea e informale, del binomio utilità/pericolosità, espressione di una dimensione comunitaria scivolosa, di una condivisione poco compresa. Fino alla gabbia dell'istituzionalizzazione, troppo sbrigativamente attribuita alle trasformazioni della società industriale. Nel caso dei *plotlands* è la metamorfosi di colonie sparse e spontanee (a loro modo utili e pericolose) che diventano parchi per il tempo libero, segmenti di un mercato delle vacanze. Da baracche a *modern leisure plots*, attraverso forme di appropriazione che sono sociali e istituzionali, oltre che economiche. Un processo che vede via via rientrare in gioco tutti coloro che inizialmente erano assenti (pianificatori, architetti, costruttori, *grabbers*, burocrazie, standard) e che seguiamo nelle storie dei luoghi: Peacehaven, Shoreham Beach, Pagham Beach, Canvey Island, Jaywick Sands con i loro abitanti occasionali che, cercando un improbabile altrove, finiscono in qualche caso con il sentirsi emigranti nel loro paese. Lungo la costa, ma anche lungo il Tamigi, dove l'idea di pubblico decoro legato agli sport dell'acqua stride ancor più duramente con quei grumi improvvisati di baracche, ritagliate ad uso e piacere privato. O ancora nelle storie dei *plotlands* dei territori interni che nella prospettiva pianificatoria di Sir Colin Buchanan non possono non apparire una *sporadic eruption* nelle pianure dell'Essex.
Qual è l'eredità di questo paesaggio improvvisato cui il titolo allude? Gli autori si chiedono e ci chiedono se vi sia spazio oggi per un analogo far da sé la propria casa e il proprio habitat, se ci sia ancora la possibilità di esprimere individualmente le proprie preferenze e capacità pratiche scardinando, così come i *plotlands* hanno fatto, modi di accesso al mercato ben altrimenti strutturati. Ci invitano ad un esercizio non troppo saggio e non troppo difficile, oggi che l'abitare in condizioni di transitorietà alimenta molte retoriche. Numerosi sono i luoghi ovunque, anche nel nostro paese, che sembrano ad un primo sguardo riprodurre tratti di quelle lontane Arcadie. Una passeggiata a Montemarciano, vicino ad Ancona, offre qualche istruttivo esempio, con l'aggrovigliarsi di baracche abitate lungo la costa: improbabili costruzioni in legno o lamiera, che ottimizzano il poco spazio di cui dispongono abbarbicandosi su pilastri di cemento, fissate a terra da improbabili scalette e all'aria dal groviglio di fili della rete elettrica. Ornate dalle stesse sdraio, come dalle stesse facce, sorde nell'intento di godersi un privato, non meno che affollato paradiso. Pare di cogliere un riflesso di quei paesaggi. Probabilmente falso (nonostante la straordinaria somiglianza con quei vagoni ferroviari riadattati, sollevati e ancorati al suolo con medesimi accorgimenti). Il concetto di eredità è sempre, alla fine, una scorciatoia.

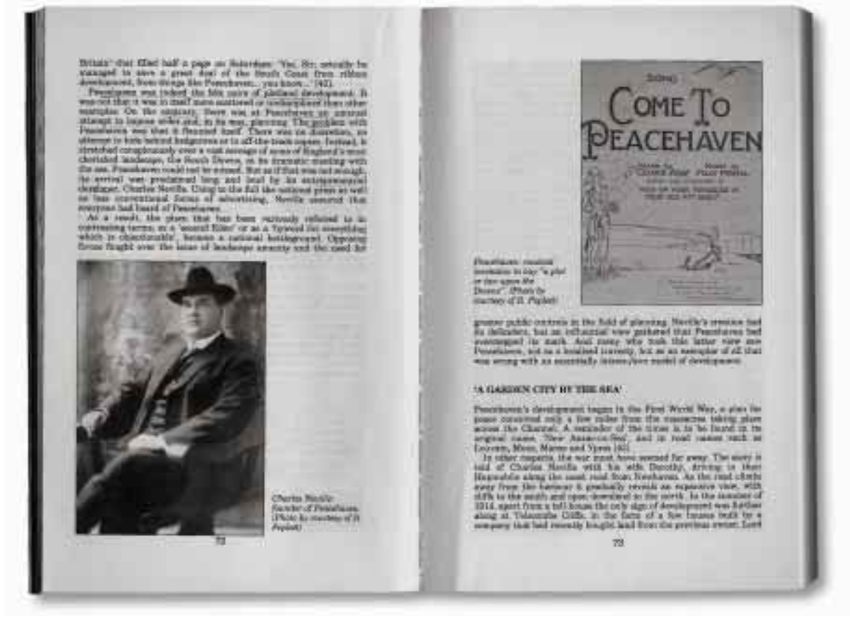
Cristina Bianchetti
Docente di Urbanistica al Politecnico

di Torino

Twenty years ago, when it was uncustomary to speak of temporary, ephemeral and spontaneous landscapes, the book by Dennis Hardy and Colin Ward opened a crack into a little known side of early 20th-century English living. Between processes of democratisation and unusual modern folk art, the gaze was set on the plotlands, more or less casual compositions of sheds, railway carriages, old buses, lorries and sometimes aeroplane fuselages readapted to accommodate entire families. As improvised, unconventional places built with makeshift materials, they were expressions of a labour intensive and time-consuming ability to get by. Far from imitating ruling class values, the plotlands organise a landscape of free time (and survival), turning part of the English countryside along the coasts, rivers, canals and woods into something resembling the American frontier. The protagonists are citizens receptive to the *Guardian's* promise that just a few pounds can guarantee private picnics for life, those who for many reasons decided to find themselves a retreat or refuge outside the city. But it is not just a landscape for the poor. The impact is harsh and twofold. On one hand there are those who consider the plotlands an eyesore on the South-East England territory, a slum transferred to areas of great beauty, a nightmare in the codified representations of this austere landscape. On the other hand there is liberty. The return to nature and tranquillity with a private and domestic Arcadia made of deckchairs in front of a lawn is the opportunity of showing the ability to manage your surrounding space. There is no mediation between the two positions.

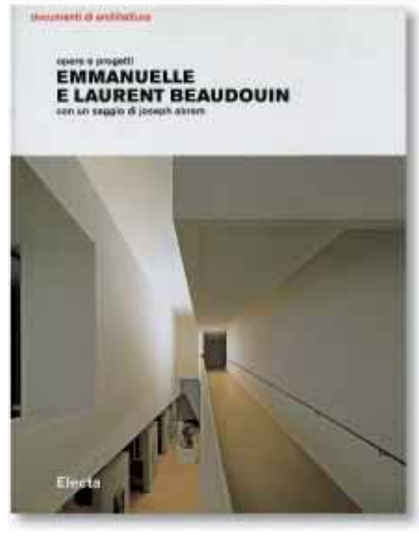
There appear to be three main keys to interpreting this phenomenon. All are within the perspective that Colin Ward will use in the following years investigating the forms of resistance offered by individuals to the normalised use of space. The first relates to the marginality of the protagonists, materials and the fragile and improvised scene. It is outside the usual pattern of relationships with the landscape, which is nonetheless able to draw on a distant habitus. They are nostalgic people searching for a lost rural bliss or demanding towards the redistribution of land ownership. The second adopted interpretive key is that of disorder, or rather the anxiety of order, that assumes variegated connotations. The plotlands are not only the antithesis of English suburbia and the society that inhabits it, but also of the European tradition's so-called "city garden". Here the space and seductive icons are strictly planned, and well described by Marcel Smets in his book on social habitat in Belgium in the early decades of the 20th century. The plotlands covey another idea of urbanity with their lots of different sizes and geometries spaced out by undeveloped areas. Dilated not just in a spatial sense, this urbanity is a combination of the practices linked to the art of occupying space and the rules that govern the conflicts around this art. Finally, the third interpretive key is temporal, and marks the changeable and ephemeral character of a landscape rooted in the interwar years (and of which for many reasons the war was accelerator). Little of all this remains. The old owners have disappeared and their temporary Arcadias have quickly crumbled with time, which with difficulty allows handing down the spatial reflection of such a tenaciously individual desire. The evolution of legislation also continuously extended its control over the plotlands and the market aspects that led to reaching these private dreams of a free way of life. The book's real theme today thus seems to be the progressive institutionalisation of informal practices. Here they concern habitation, but it could similarly speak for parties, customs or religious traditions. In their spontaneous and informal phase they are all object of the usefulness/dangerousness binomial, an expression of a slippery community dimension and a scarcely understood sharing. Until the cage of institutionalisation, it was too brusquely attributed to the transformations of industrial society. In the case of the plotlands it is the metamorphosis of scattered and spontaneous colonies (in their way useful and dangerous) that become leisure parks or segments of the holiday market. From sheds to modern leisure plots, through social and institutional, as well as economic forms of appropriation. It is a process that gradually sees all those who were initially absent come back into play (planners, architects, constructors, grabbers, bureaucracy, standards) and who we follow in the history of places: Peacehaven, Shoreham Beach, Pagham Beach, Canvey Island, Jaywick Sands. Searching for an improbable elsewhere, the casual inhabitants of these places along the coast, in some cases end up feeling like emigrants in their own town. Along the Thames, the idea of public decorum linked to water sports clashes even more harshly with the improvised clots of sheds, carved out to private use and pleasure. It can also be seen in the history of the plotlands of the internal territories, which in Sir Colin Buchanan's planning perspective cannot help but appear a sporadic eruption in the Essex plain. What is this improvised landscape's heritage referred to by the title? The authors ask themselves and us if there is space today for a similar do-it-yourself house and habitat. Is it still possible to individually express one's own preferences and practical abilities undermining, as the plotlands have done, ways of accessing the market that are structured very differently? Today living in transitory situations fuels much rhetoric, and we are hardly invited into a wise or difficult exercise. There are numerous places everywhere, also in Italy, that at first glance seem to reproduce features of those far off Arcadias. A stroll in Montemarciano, near Ancona offers some informative examples with the tangling of inhabited sheds along the coast. They are unlikely constructions of wood or sheet metal, which optimise the little space they have clinging to concrete pillars, fixed to the ground by improbable small ladders and a tangle of electric cables hanging in mid air. They are decorated by the same old deckchairs and impervious faces, determined to enjoy their private, if crowded, paradise. A reflection of those landscapes seems to be sensed. It is probably false (despite the extraordinary similarity to the readapted railway wagons, raised from and anchored to the ground with identical contrivances). In the end the concept of heritage is always a shortcut.

Cristina Bianchetti
Professor of Urban Planning at Politechnic of Turin



La lastra e la luce
The slab and light

Emmanuelle e Laurent Beaudouin
Opere e progetti
con un saggio di Joseph Abram
Electa, Milano 2004
(pp. 260, € 42,00)



L'architettura di Emmanuelle e Laurent Beaudouin genera emozioni contrastanti, rammenta altre opere, altri architetti, rinvia a maestri, esplica differenze e somiglianze, s'impone nel tempo come identità, linguaggio, presenza. L'ampio e documentato saggio critico di Joseph Abram, al quale sembra difficile aggiungere qualche parola, tende a precisare quello che l'architettura dei Beaudouin "non è": né nostalgico-modernista, né post-lecorbuseriana, né neo-brutalista. Si intravedono, a dire il vero, nel tempo, alcuni riferimenti forti: Le Corbusier, innanzitutto, ma in qualche parte anche Kahn e inoltre Siza e, en passant, Ciriani, con i quali Laurent Beaudouin ha collaborato sia professionalmente che in ambito universitario. D'ispirazione corbuseriana sono molte piante e sezioni, mentre siziani sono gli schizzi e diverse soluzioni di facciata. È sicuramente un'architettura che rifugge dalle mode e dall'high-tech autoreferenziale. È un'architettura didattica, perché esplicita in ogni suo punto le ragioni spaziali e strutturali che assume come elementi generatori. È, in conclusione ed utilizzando un concetto dell'autore, una *architecture lente*, un'architettura lenta che, anche rischiando in qualche caso di apparire retrodatata ma fondandosi su solide basi, articola un personale discorso che della contemporaneità assume frammenti significativi senza adattarvisi completamente. Questa architettura stabilisce un "rapporto con il contesto" molto particolare; in alcuni casi, come nel progetto "Pour un urbanisme interstitiel" a Nancy o nella Mediateca di Poitiers, essa assume criticamente un rapporto con un contesto fisico, urbano; in altri con un contesto culturale, come nel caso del Museo Matisse a Le Cateau Cambrésis, in altri il rapporto con il suolo. Fondamentale a questo proposito la citazione riportata da Abram: "Molti dei nostri progetti si compongono di tre parti: una legata al suolo, che rende la topografia partecipe dell'architettura, una seconda aperta o trasparente, quindi un volume sospeso che dà l'impressione di non avere peso". Il rapporto classico tra basamento, corpo edificato e coronamento viene interpretato sia attraverso il sapiente utilizzo degli artifici propri dell'architettura moderna, come lo svuotamento del piano adiacente al suolo e la contrapposizione di un volume sospeso, sia attraverso una particolare interpretazione dell'opposizione luce/ombra, gravità/leggerezza, trasparenza/opacità. Questo è probabilmente il nucleo interno, originale e motore dell'architettura dei Beaudouin. La Mediateca di Poitiers (1992-96) ha una pianta sicura, che può rinviare a piante corbuseriane, e la sezione principale ha assunto sia dal *paquebot* che dalla *machine* notevoli e positivi influssi, e, se "il progetto è quello che il luogo si aspetta" (Louis Kahn), la planimetria generale testimonia di un perfetto inserimento nel contesto urbano storico.

Apparentemente è un apparato della *machine* corbuseriana a regolare la facciata principale, caratterizzata dall'imponente avancorpo dei brise-soleil, mediato dal volume aggettante e dalla rampa pedonale, ma il setto che caratterizza la facciata limitrofa, staccato dal volume interno ed apparentemente sospeso nel vuoto, testimonia della distanza dal *jeu savant* moderno, accostando l'opera a stilemi dell'architettura contemporanea. In fondo "Dio sta nel particolare". Le lastre della facciata orientale, sostenute da un apparato di colonne in cemento armato e compartito da setti orizzontali, sono in vetro smaltato. I Beaudouin infrangono clamorosamente il dogma della "onestà dei materiali" per tessere un linguaggio fatto di aporie strutturali: un materiale originalmente trasparente è utilizzato per riflettere e filtrare la luce e non per farla entrare direttamente nell'edificio, un pannello sospeso, strutturale, materico, hard, sembra levitare opponendosi alla forza di gravità. Ciò che in Le Corbusier è *beton brut* qui è sottile lamina di vetro, dove in Corbu il volume è stereometria pura nella luce, qui è lama strutturale che si stacca dall'interno, facendo esplodere all'esterno lo spazio interno o, per utilizzare un concetto degli autori, annullando la differenza tra interno e paesaggio esterno. In altre realizzazioni, come la biblioteca universitaria di Belfort (1996-99), all'avancorpo dei brise -soleil si accompagna un trattamento materico della volumetria, sempre articolata su una pianta dinamica, che utilizza grandi partizioni in blocchi lapidei di colore rossastro. Questo edificio è caratterizzato dalla singolare compresenza di quattro facciate trattate in modo diverso, tanto da poter apparire frutto di diversi progettisti. Questo contrasto, difficilmente comprensibile, è particolarmente vivo tra la facciata nord e quella sud, dove ricompare il gioco delle grandi lastre frangisole in vetro smaltato, ma si innesta su un impianto ordinatore dotato di particolare chiarezza. All'interno si cammina in una sorta di paesaggio cangiante, a molti livelli, regolato verticalmente, come in quasi tutti gli edifici degli autori, da una rampa pedonale, qui inserita in un volume aperto e caratterizzato da travi inclinate con funzione di regolazione della luce che penetra verticalmente. I Beaudouin sanno indubbiamente articolare un rapporto tra ombra, luce, trasparenze, complesso e significativo, mediato in molti casi dalla presenza di superfici colorate. La regolazione della luce, sia naturale che artificiale, ha un ruolo fondamentale nella loro poetica ed il colore, abbinato al vetro smaltato od opaco, funge da elemento di trattamento e diffusione della stessa. Più che di volumi 'nella' luce possiamo in molti casi parlare di volumi costruiti, modificati, interpretati 'mediante' la luce. Il Musée des Beaux-Arts di Nancy è, ad esempio, tutto regolato dalla luce che di notte o nel crepuscolo rivela lo spazio interno alla città, anzi, costruisce la misurazione dello spazio interno, luminoso nel buio, utilizzando l'opacità della struttura che sostiene la vetrata. "Le musée", afferma l'autore, "est comme un poids soulevé au-dessus d'un espace transparent". Anche nella ristrutturazione del Museo Malraux a Le Havre (1995-98), l'architettura è completamente basata sul rapporto tra luce, superfici e volumi, tutti costruiti in pannelli vetrati, nel rapporto tra superfici riflettenti, superfici trasparenti, superfici opaline diffondenti. I progetti e le realizzazioni dei Beaudouin sono, nel volume pubblicato da Electa, illustrati e catalogati per temi, con dovizia di immagini, grafici, apparati. Il loro 'testo' architettonico, singolare ed interessante pausa nel quotidiano turbinio delle mode estemporanee, può essere ben letto e meditato.

Fabrizio Zanni
Professore associato di Progettazione architettonica e urbana presso il Politecnico di Milano

The architecture of Emmanuelle and Laurent Beaudouin generates contrasting emotions. Reminiscent of other works and architects with references to masters, it expounds differences and similarities and asserts itself in time as identity, language and presence. Joseph Abram's comprehensive and well-documented critical essay seems difficult to expand upon, and tends to specify what the Beaudouins' architecture "is not": neither nostalgic-modernist, nor post-Corbusian, nor neo-brutalist. As a matter of fact, over time some strong references can be made out: Le Corbusier, first of all, but sometimes also Kahn, Siza and, en passant, the Cirianis, with whom Laurent Beaudouin collaborated both professionally and academically. Many plans and sections show Corbusian inspiration, while sketches and various facade solutions resemble Siza. Certainly shunning fashions and self-referential high-tech, it is a didactic architecture because all it's aspects clearly express the spatial and structural reasons assumed as generating elements. To conclude with one of the author's concepts, this so-called *architecture lente*, or slow architecture articulates a personal story that assumes significant fragments from contemporaneity without completely adapting itself to it, even at risk of sometimes appearing backdated but founded on solid foundations. It establishes a very particular "relation with the context". In some cases, as with the "Pour un urbanisme interstitiel" project in Nancy or the media library in Poitiers, it critically assumes a relation with the physical, urban context. In other cases it does so with the cultural context, as with the Matisse museum in Le Cateau Cambrésis, and in others the relation is with the ground.

The quote cited by Abram is fundamental on this point: "Many of our projects are composed of three parts: one connected to the ground, which acquaints the topography with the architecture, and a second is open or transparent, therefore a suspended volume with the impression of being weightless". The classical relation between base, built body and crowning is expressed through an expert use of modern architecture's devices, such as emptying the ground floor and contrasting suspended volumes. There is also a particular interpretation of oppositions between light/shadow, gravity/lightness and transparency/opacity.

This is probably the internal, original and driving nucleus of the Beaudouins' architecture. The media library in Poitiers (1992-96) has a firm, almost Corbusian plan, and the main section took considerable positive influences both from the *paquebot* and the *machine*. If "the project is what the place expects" (Louis Kahn), the general planimetry testifies to a perfect integration into the historical urban context. The main facade is apparently governed by a system of the Corbusian *machine*, and is characterised by the brise-soleils' impressive avant-corps and mediated by the overhanging volume and the pedestrian ramp. But the partition characterising the adjacent facade, detached from the internal volume and apparently suspended in space, indicates the distance from the modern *jeu savant* and likens the work to contemporary architecture's stylistic elements. In essence "God is in the detail". Supported by a system of reinforced concrete columns and divided by horizontal partitions, the eastern facade's slabs are made of enamelled glass. The Beaudouins spectacularly shatter the "honesty of materials" dogma to make up a language of

structural aporias: an originally transparent material is used to reflect and filter light rather than let it enter directly into the building. A hard, hanging, structural and material panel seems to levitate in opposition to gravity. What is *beton brut* in Le Corbusier is here thin glass lamina. Where in Corbu the volume is pure light stereometry, here it is a structural blade detached from the interior, making the interior space explode into the exterior, or to use the authors' concept, cancelling the difference between interior and exterior landscape. In other accomplishments, such as the university library in Belfort (1996–99), the brise-soleils' avant-corps are accompanied by a material treatment of volumetric measurement structured on a dynamic plan using large partitions of reddish stone blocks. This building is regulated by light that reveals the internal space to the city at night or twilight. In fact, it produces the measurement of the internal space illuminated in the darkness, using the opacity of the structure that supports the glass wall. The author states that "Le musée est comme un poids soulevé au-dessus d'un espace transparent." In the restoration of the Malraux museum in Le Havre (1995–98), the architecture is also entirely based on the relationship between light, surfaces and volumes, all made of glass panels, in the relationship between reflective, transparent and opaline diffusing surfaces. In the book published by Electa, the Beaudouins' projects and accomplishments are illustrated and catalogued by themes, with an abundance of images, graphics and explanations. Their unique architectural "text" is an interesting

characterised by the unique presence of four facades treated in different ways, so as to appear the work of different designers. This not easily intelligible contrast is particularly evident between the north and south facades, where the play of large, enamelled glass sunshade slabs reappears, but placed in a particularly clear organising framework. On the inside one walks in a kind of multi-levelled, iridescent landscape, which, as with almost all the authors' buildings, is vertically regulated by a pedestrian ramp. Here it is placed in an open volume and characterised by sloping beams that regulate light entering vertically. The Beaudouins undoubtedly know how to articulate a complex and meaningful relationship between light, shade and transparency, mediated in many cases by the presence of coloured surfaces. The control of both natural and artificial light plays a fundamental role in their poetics, and colour, coupled with the enamelled or opaque glass, acts as its element of treatment and diffusion. Rather than volumes "in" light, in many cases we can instead talk about volumes constructed, modified and interpreted "through" light. The Musée des Beaux-Arts in Nancy is, for example, completely pause in the daily turmoil of extemporary fashions and can be well read and pondered.

Fabrizio Zanni
Associate Professor of Architecture and Planning at the Milan Polytechnic

Un po' di Dorfles
Just a bit of Dorfles

Gillo Dorfles
Scritti di architettura 1930–1998
A cura di Letizia Tedeschi
Accademia di architettura Università della Svizzera italiana-Archivio del Moderno, Mendrisio 2003
(pp. 204, s.i.p.)

Il contributo di Gillo Dorfles (1910) al dibattito della cultura artistica italiana – così come nel campo architettonico – non è di tipo specialistico. Dorfles non si è mai occupato sistematicamente di un artista, di un architetto, di un fenomeno circoscritto; ma si è dedicato piuttosto ad osservazioni di campo più ampio, allo studio dei rapporti tra fenomeni diversi, al confronto di elementi indipendenti, spesso distanti anche cronologicamente, ma ricondotti ad una lucida visione sincretica, coniugata a una dichiarata intenzionalità critica.
La sua formazione atipica – si laurea in medicina con specializzazione in psichiatria – facilita forse questa sua *alterità* rispetto a un più convenzionale percorso accademico e a più scontati canali di produzione letteraria. Altre figure provenienti da simili campi di studio si erano già dedicate, o si erano prestate in qualche occasione, a quello dell'arte: Giovanni Morelli, o Sigmund Freud, avevano proposto una metodologia in cui l'analisi *clinica*, la ricerca di un paradigma indiziario – per citare il bel saggio sull'argomento di Carlo Ginzburg *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblemi spie* (Torino 1986) – diventavano degli strumenti per l'analisi minuziosa, a partire dai dettagli apparentemente insignificanti, delle opere d'arte. Dorfles invece non si sofferma sul particolare, o su elementi secondari, ma dimostra subito di voler arrivare ad una visione più ampia possibile del fatto artistico. Per questo la sua produzione critica acquista il significato e il ruolo che le sono propri se la si considera per quel che essa rappresenta: uno sguardo generale, acuto e mai banale, spesso profetico, su complessi fenomeni artistici nei quali gli ambiti disciplinari si sfaldano, e le considerazioni di Dorfles si muovono senza soluzione di continuità, tra arte, architettura, design, letteratura, sociologia, costume, gusto. Astrarre da questo corpus compatto i soli scritti di architettura appare quindi una scelta arbitraria, anche se legittima, come argomenta Letizia Tedeschi, curatrice della raccolta e autrice del saggio introduttivo del volume.
Presentare però Dorfles come autore di "testi pionieristici a livello nazionale e per questo portatori, in Italia, di istanze che venivano dibattute all'estero" (p. VIII), o definirlo come "personalità nota a livello planetario" (p. X), significa portare il suo contributo su un piano che non gli appartiene. Gli scritti giovanili di Dorfles, lontani dal sostenere tesi troppo azzardatamente avanguardiste, rivestono interesse proprio per il motivo opposto, ossia per il loro carattere moderato, e per il loro rapporto evidente con le teorie di Marcello Piacentini, aspetto del resto evidenziato dalla stessa curatrice. La suddittanza, anche solo in quel momento, alle dichiarazioni piacentiniane, lungi dallo stabilire un primato culturale – quanto uno storicamente assurdo concetto di 'ritardo' – dovrebbe invece far riflettere su di una situazione molto più complessa e contraddittoria tra schieramenti culturali (e relativi rapporti internazionali) che una certa tendenziosità critica ha sempre considerato come contrapposti e inconciliabili.
Per il resto, nel volume, si coglie immediatamente il carattere frammentario degli scritti sull'architettura di Dorfles, oltre che per la discontinuità cronologica – nell'antologia si passa da uno scritto del 1933 al successivo del 1946 – anche per gli argomenti e per il carattere originario dei testi: da brevi articoli d'occasione, a recensioni, a interi capitoli di libri e a libri integralmente trascritti. È il caso, quest'ultimo, del volume *Barocco nell'architettura moderna* (Milano 1951) che se appare frutto di alcune riconsiderazioni di Dorfles riguardo le teorie di Eugenio D'Ors, come giustamente osserva la curatrice, non è comprensibile considerandolo al di fuori di un preciso momento della cultura architettonica italiana, che vedeva nella ricerca storica una possibile metodologia per la progettazione. Significativamente il volume di Dorfles compariva in una collana dell'editore Tamburini – "Studi monografici d'architettura" – diretta da Gustavo Latis, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli e Vittorio Gandolfi, e inaugurata l'anno precedente con il volume di Bruno Zevi *Architettura e storiografia* (Milano 1950). Sicuramente uno dei meriti del volume è quello di raccogliere la bibliografia completa degli scritti di Dorfles, con oltre 2.500 titoli, anche se la sua organizzazione – coi numeri d'opera e la divisione tra libri; cataloghi di mostre; testi in cataloghi di mostre; contributi in libri, opere collettive, antologie, enciclopedie, dizionari; collaborazioni a riviste di studi e periodici – non consente sempre una comoda consultazione.
L'antologia rende inoltre disponibili una serie di scritti di difficile reperibilità, anche se, come già affermato, tende a radicare in un contesto improprio il ruolo di Dorfles, che vede proprio nella sua aspecificità disciplinare – beninteso nel campo della cultura artistica – il suo carattere peculiare. Alla fine è molto più interessante il Dorfles che teorizza *Il Kitsch antologia del cattivo gusto* (Milano 1968), o *Le oscillazioni del gusto* (Torino 1970), che l'autore di *L'architettura moderna* (Milano 1954), un volume che, nonostante i suoi pregi, non segna in maniera sensibile la storiografia dell'architettura contemporanea.

Roberto Dulio
Architetto

The contribution of Gillo Dorfles (1910) to the Italian artistic culture debate – as in the architectural field – is not specialist. Dorfles never systematically dealt with one artist, one architect or one restricted phenomenon. He was instead dedicated to wider observations, studying relationships

between different phenomena and comparing independent elements. These were often also chronologically distant, but traced back to a clear syncretic vision, combined with explicit critical intention.
His atypical educational background (he graduated in medicine with specialisation in psychiatry) perhaps aided this alterity with respect to a more conventional academic route and more obvious channels of literary production. Other figures from similar fields of research were already dedicated, or lent themselves on occasion, to the artistic sphere. Giovanni Morelli or Sigmund Freud proposed a methodology in which clinical analysis and the search for a circumstantial paradigm – to quote Carlo Ginzburg's good essay on the subject, "Spies. Roots of a circumstantial paradigm", in *Myths emblems spies* (Turin 1986) – became tools for detailed analyses, starting from apparently insignificant details of works of art. Dorfles instead did not dwell upon details or secondary elements, but immediately demonstrated the desire to reach as wide a vision as possible of the artistic event. This is why his critical production acquires its distinctive meaning and role if it is considered for what it represents: a general view, perceptive and never trivial, often prophetic, of complex artistic phenomena in which disciplinary fields collapse. Dorfles's considerations move uninterruptedly between art, architecture, design, literature, sociology, custom and taste. Extracting the only architectural writings from this compact corpus therefore appears an arbitrary, although legitimate choice, as the collection's editor and author of the book's introductory essay Letizia Tedeschi argues. However, presenting Dorfles as an author of "pioneering texts on a national level and therefore, in Italy, bearers of instances debated overseas" (p. VIII), or defining him as a "personality known worldwide" (p. X), means taking his contribution to a level that does not pertain to him. Dorfles's juvenile writings, far from sustaining overly hazardously avant-gardist theories, hold interests for the opposite reason, or rather for their moderate character, and their evident relationship with Marcello Piacentini's theories, an aspect also highlighted by the editor. The subjection, even only at that moment, to Piacentinian declarations, as far from establishing a cultural primacy as from a historically absurd concept of "delay", should instead make us reflect upon a much more complex and contradictory situation among cultural formations (and relative international relationships) that a certain critical partiality has always considered conflicting and irreconcilable.
Otherwise, in the book one immediately senses the fragmentary character of Dorfles's writings on architecture, both in terms of chronological discontinuity (in the anthology one passes from a writing of 1933 to the successive one of 1946) as well as the texts' arguments and original character: from brief occasional articles to reviews, to entire chapters in books to fully transcribed books. The latter is the case with the book *Baroque in modern architecture* (Milan 1951). If it appears the result of Dorfles's reconsiderations regarding Eugenio D'Ors's theories, as the editor rightly observes, it is unintelligible considering it outside a precise moment in Italian architectural culture, which saw a possible design methodology in historical research. Significantly, Dorfles's book appeared in a series by the publisher Tamburini – "Monographic studies of architecture" – edited by Gustavo Latis, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli and Vittorio Gandolfi, and inaugurated the previous year with Bruno Zevi's book *Architecture and historiography* (Milan 1950). One of the book's virtues is assuredly the assembling of the complete bibliography of Dorfles's writings, with over 2,500 titles, even though its organisation does not always allow easy reference – with the opus numbers and the division between books; catalogues and exhibitions; texts in exhibition catalogues; contributions in books, joint works, anthologies, encyclopaedias, dictionaries; collaborations with study reviews and periodicals.
The anthology also makes a series of rare writings available, even though, as already stated, it tends to place Dorfles's role in an unsuitable context, identifying his peculiar character precisely in his non-specificity – in the field of artistic culture, of course. In the end, much more interesting is the Dorfles who theorises *Kitsch anthology of bad taste* (Milan 1968) or *The fluctuations of taste* (Turin 1970) than the author of *Modern architecture* (Milan 1954), a book that, despite its strengths, does not show the historiography of contemporary architecture in a sensitive manner.

Roberto Dulio
Architect

Una indagine su Marcuse
An investigation into Marcuse

Eros, Utopia e Rivolta
Il pensiero e l'opera di Herbert Marcuse
A cura di Leonardo Casini
Franco Angeli, Milano 2004
(pp. 192, € 20,00)

Il volume raccoglie gli atti di un convegno tenutosi a Roma nel 1998 e dedicato alla figura di Herbert Marcuse (1898–1979). Allievo di Heidegger e sensibile alle correnti antipositivistiche che percorrevano la cultura tedesca del primo Novecento, il suo incontro con Marx avvenne principalmente sotto l'influsso di Lukács, e andò rendendosi più complesso dopo gli approfonditi studi su Hegel che portarono alla pubblicazione di due tra le più rilevanti opere novecentesche sul grande filosofo (*L'ontologia di Hegel* del 1932, ancora legata ai problemi della storicità e della vita così come erano stati impostati da Heidegger e Dilthey; e *Ragione e rivoluzione*, del 1941, che maturava un concetto di ragione 'negativa', principio critico e rivoluzionario). L'emigrazione forzata negli Stati Uniti per sfuggire alle persecuzioni hitleriane lo mise in contatto con la punta più avanzata del sistema capitalistico, di cui fu, insieme a Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, tra i più acuti interpreti. Attraverso questo percorso, Marcuse giunse alla radicale critica della società industriale avanzata del benessere, contenuta nella sua opera più famosa, *L'uomo a una dimensione* (1964), destinata ad avere vasta risonanza durante la contestazione giovanile. Filosofo, come lo presenta Leonardo Casini, 'singolare', Marcuse si muove tra molteplici e assai differenziati riferimenti filosofici e culturali, che gli studiosi, non senza fatica, sono chiamati a far decantare e a chiarire. Come indica Giacomo Marramao (*Ontologia della libertà. Una rilettura di Herbert Marcuse*, pp. 90–103) sulla scorta delle ricerche di Rolf Wiggershaus (autore di un'importante lavoro sulla Scuola di Francoforte e anche del saggio che apre questa raccolta), la vicenda di Marcuse va affrontata evitando di postulare, come a lungo è stato fatto, fratture o discontinuità (in genere collocate a cavallo di *Ragione e rivoluzione*). Gli scritti qui pubblicati riportano alla luce

non soltanto i riferimenti a Hegel, Marx, Freud e ai francofortesi che con più evidenza caratterizzavano il cosiddetto "secondo Marcuse", ma anche gli autori che ne segnarono la prima formazione e che lasciarono forti tracce anche in seguito. Con Roberta Ascarelli (*Marcuse e i classici tedeschi*, pp. 123–137) si può risalire fino al Marcuse giovane dottorando in germanistica, sensibile alla lezione di Lukács e alle suggestioni della *Lebensphilosophie*, capace di impostare un rapporto teorico con Schiller intorno al concetto di "educazione estetica" dell'uomo che, secondo la studiosa, rappresentò per lui a lungo un "modello 'attualizzabile'" (p. 134). Il saggio di Stefano Petrucciani (*Felicità e ragione. Il contributo di Marcuse all'idea di teoria critica*, pp. 151) mostra invece come la tormentata riflessione condotta negli anni Trenta, e finalizzata alla definizione di una "teoria critica" della società, fosse condotta in maniera autonoma rispetto a quella di Horkheimer, e sotto l'influsso ancora evidente di Heidegger.
Piuttosto critiche sono le conclusioni cui giungono le analisi delle letture marcusiane di Marx e Freud condotte rispettivamente da Francesco Saverio Trincia e Giuseppe Bedeschi. Trincia (*"Disagio della civiltà" o vittoria dell'eros? Freud e Marcuse*, pp. 104–122) affronta l'interpretazione di Freud sottolineando forzature e semplificazioni che caratterizzarono in questo senso *Eros e civiltà* (1955). Assumendo una prospettiva "dalla parte di Freud", Trincia sottolinea come la ripresa marcusiana della psicanalisi faccia "perdere molto, e in ogni caso troppo, del Freud che ancora ci serve". I saggi metapsicologici di Freud erano del tutto estranei ad un'indagine sociologico-critica volta alla trasformazione della realtà. Quello di Marcuse rappresenta un sostanziale 'tradimento' in senso utopistico dello spirito disincantato e pessimistico che animava gli scritti freudiani sulla struttura della civiltà. In Marcuse si assiste ad una marginalizzazione dell'idea di morte, a una disinvolta rilettura in chiave politica delle categorie della psicanalisi, alla relativizzazione dell'aspetto negativo e 'aggressivo' dell'esistenza che per Freud era invece un elemento strutturale di qualsiasi società. Anche Trincia giunge a suggerire come l'atteggiamento tenuto in *Eros e civiltà* suoni alla fine, piuttosto che come freudiano, come un heideggeriano procedimento di 'disoccultamento' o 'disvelamento' della verità. A sua volta, Bedeschi (*La critica dell'organizzazione industriale del mondo moderno*, pp. 29–37) sottolinea le discrepanze tra Marcuse e Marx riguardo all'essenza del lavoro. Rispetto al dettato marxiano dei *Manoscritti del 1844*, emerge in Marcuse una valutazione negativa del lavoro, "qualcosa di metastorico" che non può non configurarsi come alienazione, una "situazione ontologica che affligge inevitabilmente l'esistenza umana" (p. 32). Ciò starebbe alla base della "invincibile ripugnanza per l'organizzazione industriale del mondo moderno" (p. 37) e della curvatura spiritualistico-romantica della sua riflessione. Contro questo Marcuse antimoderno e 'romantico' è invece il saggio di Marramao che giunge per contro a ipotizzare un Marcuse addirittura 'ipermoderno' (p. 101), per il quale la tecnica non rappresenta un valore inevitabilmente negativo, sempre e comunque totalitario e oppressivo, ma anche, se rettamente indirizzata, una forza liberatrice. Il problema del Marcuse 'romantico' era già stato introdotto dal curatore del volume come uno dei nodi attorno a cui si muove la critica, insieme al tema della persistente attualità o meno del personaggio. La domanda, se ci si trovi di fronte ad un "pensatore che ha fatto il suo tempo" (p. 13) oppure ad un pensatore ancora da considerarsi nostro contemporaneo, è di difficile soluzione. Se i tempi e i toni della contestazione sono ormai lontani, è indubbio che Marcuse sia uno dei pensatori più influenti che il Novecento abbia conosciuto, anche in ambiti non strettamente filosofici e su tematiche tutt'altro che esaurite. Sempre Casini elenca una serie di grandi problemi denunciati da Marcuse e ancora attuali (pp. 12–13), che implicherebbero un confronto con le di lui tesi. Forse anche per questo non è ancora possibile affrontare Marcuse come un 'classico', leggendo *L'uomo a una dimensione* con il distacco riservato alle opere utopiche di Moro o Campanella (cfr. p. 7).

Giovanni Rota
Storico della filosofia

The book brings together the proceedings of a conference held in Rome in 1998 dedicated to Herbert Marcuse (1898–1979). A pupil of Heidegger and sensitive to the anti-positivist currents in early 20th-century German culture, his meeting with Marx occurred mainly under the influence of Lukács, and went on to become more complex after the in depth studies on Hegel leading to the publication of two of the most relevant 20th-century works on the great philosopher (*The ontology of Hegel* of 1932, linked to the problems of historicity and life as they had been formulated by Heidegger and Dilthey; and *Reason and revolution* of 1941, which developed a "negative", critical and revolutionary concept of reason). The forced emigration to the United States to escape Nazi persecution put him in contact with the capitalist system's leading edge, of which he was among the most perceptive commentators (along with Max Horkheimer and Theodor W. Adorno). Through this route, Marcuse reached the critical root of affluent industrial society, contained in his most famous work, *One-Dimensional Man* (1964), destined to have extensive resonance during the youth protests. A "unique" philosopher, as Leonardo Casini described him, Marcuse moved between many differentiated philosophical and cultural references, which scholars have some difficulty separating and clarifying. As indicated by Giacomo Marramao (*Ontology of liberty. A second reading of Herbert Marcuse*, pp. 90–103) on the wealth of studies by Rolf Wiggershaus (author of an important work on the Frankfurt School and an essay that opens this collection), the subject of Marcuse should be approached avoiding the speculation of fractures or discontinuities, as had long been done (generally placed astride *Reason and revolution*). The writings published here not only reveal the references to Hegel, Marx, Freud and those of the Frankfurt school who more obviously characterised the so-called "second Marcuse", but also the authors who marked the first formation and left strong traces. With Roberta Ascarelli (*Marcuse and the classical Germans*, pp 123–137) one can trace back to the young Marcuse graduating in German studies. Sensitive to Lukács's lesson and the suggestions of *Lebensphilosophie*, he was capable of building a theoretical relationship with Schiller on the concept of man's "aesthetic education", which according to Ascarelli he saw as a "'relevant' model" (p. 134). Stefano Petrucciani's essay (*Happiness and reason. The contribution of Marcuse to the idea of critical theory*, pp. 151) shows how the turbulent 1930s reflection on defining a "critical theory" of society was conducted autonomously in comparison to Horkheimer, and still evidently under Heidegger's influence.
Francesco Saverio Trincia and Giuseppe Bedeschi's analyses of the Marcusian reading of Marx and Freud respectively reach somewhat critical conclusions. Trincia (*"Discomfort of civilisation" or victory of eros? Freud and Marcuse*, pp. 104–122) underlines the strained interpretation of Freud and the simplifications that also characterised *Eros and civilisation* (1955). Assuming Freud's perspective, Trincia emphasises how the Marcusian take on psychoanalysis involves "losing much, and in any case too much, of Freud still needed". Freud's meta-psychological essays were completely alien to a critical-sociological inquiry aimed at transforming reality. Marcuse represents a substantial "betrayal" in a utopian sense of the disenchanted and pessimistic spirit that inspired Freudian writings on the structure of civilisation. In Marcuse we find a marginalisation of the idea of death, a casual political rereading of psychoanalytical categories and a revitalisation of the negative and "aggressive" aspect of existence that for Freud was a structural element of any society. Trincia also suggests how the stance of *Eros and civilisation* ultimately sounds like a Heideggeran procedure of "revelation" or "uncovering" of the truth, rather than Freudian. Bedeschi (*Criticism of industrial organisation of the modern world*, pp. 29–37) emphasises the discrepancies between Marcuse and Marx concerning the essence of work.
Regarding the Marxist text of the *1844 Manuscripts*, a negative evaluation of work emerges in Marcuse, "something meta-historical" that cannot help emerging as alienation, an "ontological situation that inevitably plagues human existence" (p.32). It would be at the base of an "invincible repugnance for the modern world's industrial organisation" (p.37) and the spiritualistic-romantic warping of its reflection. The essay by Marramao is against this anti-modern "romantic" Marcuse, and even suggests a "hyper-modern" Marcuse (p.101) for whom the technique does not represent an inevitably negative value. It is nevertheless always totalitarian and oppressive, but if properly directed it can also be a liberating force. The book's editor had already introduced this problem with the "romantic" Marcuse as one of the core criticisms, together with the theme of the character's persistent actuality or otherwise. The question of whether we are confronted by a "thinker who made his time" (p.13) or a thinker still to be considered our contemporary is difficult to resolve. Even though the times and tones of the protest are now long ago, it is certain that Marcuse was one of the 20th century's most influential thinkers, also in not strictly philosophical fields and themes that were far from exhausted. Casini lists a series of big and still relevant problems revealed by Marcuse (pp. 12–13), which would imply a comparison with his theses. Maybe for this reason it is not yet possible to deal with Marcuse as a "classic", reading *One-Dimensional Man* with the detachment reserved for the utopian works of Moro or Campanella (cf. p. 7).

Giovanni Rota
Philosophy historian

La polvere come segno
Dust as a sign

La polvere nell'arte
Elio Grazioli
Bruno Mondatori, Milano 2004
(pp. 312, € 27,50)

Il libro si colloca nel solco di un discorso che da molte parti negli ultimi decenni si è cercato di costruire sulla dimensione del visivo come sistema di rappresentazione. Da Ernst H. Gombrich a Nelson Goodman, da Ch.S. Peirce alla semiotica del visivo, alla psicoanalisi lacaniana, alle teoria del simulacro di Jean Baudrillard, o al rapporto visivo-verbale in Jean François Lyotard, fino alle interpretazioni dei componenti della rivista *October*, Rosalind Krauss e Yves-Alain Blois, tutti questi autori – con posizioni assai diverse tra loro – hanno interpretato l'opera d'arte come dispositivo che funziona quale rappresentazione di un senso, o del suo nascondimento o della sua assenza, in stretta relazione con la dimensione linguistica. La questione inizia ad avere una certa rilevanza nel Settecento, con il pittore di strumenti musicali Evaristo Baschenis. Egli ha introdotto nella pittura "la polvere in quanto tale, (...) come segno visibile di un tempo 'reale' (...) quindi le ditate come segno nuovo, indicale, che va al di là della rappresentazione (...) La presenza delle ditate introduce di fatto un elemento di incongruità (...) una smagliatura nella rappresentazione" (pp. 22–23). E questo segna il passaggio verso la modernità, poiché la polvere è rappresentata in quanto tale. Il rapporto con la fotografia costituisce un altro passaggio importante: "La polvere diventa allora anche l'indice di un mondo in via di sparizione, dell'irreversibilità implacabile del tempo che erode (...) Tutto (...) è in questo senso polvere per la fotografia, tutto si accumula in forma di immagine sulla sua superficie" (p. 44). Il rapporto con la fotografia è importante per il cambiamento di prospettiva che offre sulla questione e che trova un punto di convergenza nel lavoro di Marcel Duchamp, intorno al quale si sviluppa una parte importante della riflessione contenuta nel libro, ponendo le basi per affrontare la questione della polvere nell'arte moderna e contemporanea. Il percorso conduce perciò alla fotografia del *Grande vetro* ricoperto di polvere, scattata da Man Ray e intitolata *Elevage de poussière*, vera immagine chiave del volume. "La polvere infatti non è semplice usura, trasformazione senza resto (...) ma sta qui per indeterminazione, caso, entropia, concetti che Duchamp ha introdotto tra i primi in maniera così centrale nell'arte" (p. 65), tuttavia, la fotografia "è un'impronta, una traccia diretta del referente. Che questa abbia nella polvere un momento centrale, fa notare Krauss, è perché anche la polvere è una sorta di indice, traccia – non simbolo o metafora – del tempo, precipitato su una superficie, come la fotografia".(...) "Ma la polvere come ready-made si dimostra alla fine inesponibile, al limite dell'impresentabile oltre che dell'irrappresentabile" (pp. 68-69). Perciò, la polvere è un elemento fortemente ambiguo, che mette in crisi il discorso sulla rappresentazione. Essa è una materia, che può essere metafora di una condizione di disgregazione, ma la difficoltà nel classificarla esattamente mostra il carattere indeterminato del suo essere. Negli anni Settanta, l'artista Fluxus Robert Filliou realizza l'opera *Poussière de poussière*, nella quale con un panno l'artista raccoglie la polvere sulla superficie dei capolavori del Louvre ed espone il panno sporco. "Il poco di materialità della polvere è questo 'essere sui bordi', camminare sui margini, al limite dell'apparizione così come della sparizione" (pp. 162–163), in cui il meccanismo della rappresentazione visiva è condotto in prossimità del suo grado zero. D'altro canto, la polvere si lega anche a un'idea di rappresentazione che appartiene al Post-moderno, evidente nell'opera di Bertrand Lavier in cui egli ridipinge gli oggetti che espone con gli stessi colori, a simulare l'immagine stessa dell'oggetto. Ricoprire e rifare la copia di qualcosa è la risposta della polvere al ready-made. Poiché la polvere ha a che fare con la superficie, con l'idea di raddoppiamento e dunque di simulacro che è uno dei temi del Post-moderno. L'esplorazione di Grazioli continua attraverso l'opera di artisti come Gerhard Richter, Vija Celmins, On Kawara, Lawrence Weiner, Anish Kapoor e molti altri. In questo modo, la polvere diviene un tema trasversale che consente all'autore di leggere l'arte degli ultimi decenni attraverso un taglio inusuale. Il fatto che essa presenti una condizione di indeterminatezza, tra metafora e materialità del suo stato, mette in evidenza quanto essa sfugga a ogni possibile teoria della rappresentazione visiva. Come scrive l'autore: "Definire la polvere mette in crisi l'idea stessa di definizione (...) la polvere (...) è l'eterogeneo, l'incongruente che sfugge alla chiusura e all'epurazione" (p. 261). Esplorando il carattere eterogeneo della polvere nella rappresentazione visiva il libro non solo apre un'interessante prospettiva interpretativa e un modo diverso di concepire la storia dell'arte, ma mette in evidenza quanto ogni tentativo di costruire una teoria dell'immagine riconducendola a un'idea di rappresentazione sia destinato a naufragare. L'eterogeneo incarnato dalla polvere, infatti, mostra la molteplicità dell'esperienza artistica contemporanea e la sua alterità rispetto a una descrizione razionale del visivo. Il visivo prodotto dall'arte sfugge a ogni descrizione per tipologie, ma anche a ogni tentativo di essere interpretato come una funzione comunicativa. Poiché la polvere – come materia e metafora – ci lascia presagire quanto il visivo sia un'esperienza molto più complessa e aperta.

Maurizio Bortolotti
Critico d'arte

The book addresses a question that in recent decades has widely attempted to construct itself as a representative system upon the visual dimension. From Ernst H. Gombrich to Nelson Goodman, from Ch.S. Peirce to visual semiotics, to Lacanian psychoanalysis and Jean Baudrillard's simulacrum theories, or the visual-verbal relationship in Jean François Lyotard and the interpretations of the components of the *October* review, Rosalind Krauss and Yves-Alain Blois, all these authors (from very different positions) have interpreted works of art as devices that function as a portrayal of a meaning, its concealment or absence, and in strict connection to the linguistic dimension. The question begins to have a certain relevance in the 18th century with the musical instrument painter Evaristo Baschenis. He introduced "dust [into painting] as a visible sign of 'real' time (...) so the finger marks are new and indicative signs going beyond representation (...) The presence of finger marks effectively introduces an incongruous element (...), a flaw in the representation" (pp. 22–23). This indicates the passage towards modernity, since dust is represented as such.
The connection with photography constitutes another important passage: "Dust then also becomes a sign of a disappearing world, of time's eroding and relentless irreversibility (...) In this sense everything is dust for photography, everything accumulates in image form on its surface" (p. 44). This connection is important for the change in perspective it offers on the question and finds a point of convergence in the work of Marcel Duchamp. An important part of the reflection contained in the book develops around this, laying the foundations for confronting the question of dust in modern and contemporary art.
The route therefore leads to the photograph of the "Big Glass" covered in dust, taken by Man Ray entitled "Elevage de poussière", the book's truly key image."Dust is not simply usage or transformation without remains (...) but here stands for uncertainty, chance and entropy. Duchamp was one of the first to introduce these concepts in art in such a central way" (p.65). Nonetheless, photography "is an imprint, a direct trace of the referent. As Krauss points out, this has a central moment in dust because dust is a kind of indication or trace – not a symbol or metaphor – of time fallen on a surface, like the photograph (...) But the dust like ready-made in the end proves to be un-explainable, on the verge of being un-presentable, as well as un-representable" (p.68-69).
Dust is therefore a strongly ambiguous element that creates difficulty for the argument on representation. It is a subject that can be a metaphor of a condition of disruption. But the difficulty in precisely classifying it demonstrates its uncertain nature. In the Seventies the artist Fluxus Robert Filliou created the piece *Poussière de poussière*, where he gathered the dust from the surface of the Louvre's artworks on a cloth and put the dirty cloth on display. "Dust's scarce materiality is this 'being on the edges', walking on the margins, on the verge of appearance as well as disappearance" (p. 162–163). Here the mechanism of visual representation is led towards its zero degree. On the other hand, dust also links itself to a Post-modern idea of representation. This is evident in the work of Bertrand Lavier, in which he repaints his exhibited objects in the same colours to simulate the object's image. Covering and remaking the copy of something is dust's answer to ready-made. Dust deals with surface, with the idea of reduplication and therefore of simulacrum, which is a Post-modern theme. Grazioli's exploration continues through the work of artists such as Gerhard Richter, Vija Celmins, On Kawara, Lawrence Weiner, Anish Kapoor and many others. In this way dust becomes a transversal theme that allows the author to interpret art of recent decades from an unusual angle. The fact that it presents a condition of uncertainty, between metaphor and materiality of its state, highlights how it avoids every possible theory of visual representation. As the author writes: "Defining dust creates difficulties for the very idea of definition (...). Dust (...) is heterogeneous, the inconsistent that avoids closure and purging" (p. 261). By exploring the heterogeneous character of dust in visual representation, the book not only opens an interesting interpretive perspective and a different way of understanding art history, but it also underlines how every attempt to construct a theory of images by leading it back to an idea of representation is destined to founder. Dust's heterogeneous complexion reveals the variety of contemporary artistic experience and its difference with respect to rational visual descriptions. The visual produced by art avoids every description by typology, but also every attempt to be interpreted as a communicative function. Dust, as material and metaphor, gives us an impression of how the visual is a much more complex and open experience.

Maurizio Bortolotti
Art critic

Una favela a Milano "Entriamo da un buco nella recinzione metallica. Tutti gli ingressi, qui, sono di fortuna: lasciano alle spalle una città che non sospetta – e tantomeno vuole sospettare – l'esistenza di un luogo come questo (...). L'ingresso principale di questo villaggio di baracche situato all'estrema periferia nord di Milano, tra Affori e Niguarda, è alto meno di un metro e mezzo, ci chiniamo e ci inoltriamo nella vegetazione fitta e aggressiva che negli anni ha conquistato questo fazzoletto di città. (...) Seguiamo un vialetto, e gli alberi fitti e bassi lasciano vedere solo la cima dei giganteschi blocchi di cemento di albergoni e uffici che circondano questa macchia in cui anche la vegetazione sembra essersi adeguata alla miseria. I rumori della superstrada per Meda arrivano attutiti, l'umidità la fa da padrona (...). Fadil mi precede schivando pozze e fango. È arrivato in Italia nel 1993 in fuga dalla guerra bosniaca, da sette anni collabora con la Caritas. 'Qui vivono circa 200 persone, soprattutto ucraini, moldavi, rumeni, qualche russo e albanesi e nordafricani'. Al primo diradarsi della vegetazione incontriamo la zona degli ucraini, dei russi e dei moldavi. Andando avanti sarà sempre più evidente come anche qui si sia creata una sorta di divisione etnico territoriale...". **Beniamino Piantieri, "Che cos'è una favela a Milano?/What is a shantytown in Milan?", *Chiamamilano Giornale*, Dicembre/December 2003, Fondazione Chiamamilano, Milano**

A shantytown in Milan "We enter through a hole in the metal fence. All the entrances here are makeshift; they leave behind a city that doesn't suspect – and much less doesn't want to suspect – the existence of a place like this (...). The main entrance to this shantytown situated at the extreme north of Milan, between Affori and Niguarda, is less than a metre and a half high. We bend down and go through the dense and aggressive vegetation that over the years has conquered this tiny plot of land (...). We follow a path and the dense and low trees leave visible only the tops of the giant concrete blocks of hotels and offices that surround this area where even the vegetation seems suited to poverty. The noise from the high road for Meda is muffled, dampness reigns (...). Fadil goes before me dodging the mud and puddles. He came to Italy in 1993 to escape the war in Bosnia. For seven years he has been working with Caritas. 'Here about 200 people live, mostly Ukrainian, Moldavian, Romanian, a few Russians, Albanians and North Africans.' As the vegetation thins out we come across the area occupied by Ukrainians, Russians and Moldavians. Moving on it becomes increasingly evident how even here a kind of ethnic territorial division has been created..."

Milena Barberis
Nient'altro che la stazione, 2004
Pittura digitale su PVC, 100 x 100 cm
Digital painting on PVC, 100 x 100 cm

L'opera fa parte della mostra "Milena Barberis e i poeti. Opere metropolitane".
This work of art is part of the exhibition "Milena Barberis e i poeti. Opere metropolitane" (Milena Barberis and the poets. Metropolitan Works).
Fino al/Until 13.12. 2004
Chiesa di San Pietro in Atrio, Como

ESTERNI

Il rifacimento di un marciapiede, con la conseguente eliminazione di aree di sosta per le auto, è un intervento che cambia il volto di una strada e il rapporto dei cittadini con quello specifico spazio pubblico. Finiti i disagi del cantiere – accantonata, per un momento, la rabbia degli automobilisti, privati di una possibilità di parcheggio, e sospeso il giudizio sull'estetica dell'intervento – i pedoni non possono che apprezzare i vantaggi di un marciapiede più ampio e non invaso da veicoli, mentre gli abitanti del quartiere scoprono che la loro strada ha acquistato una nuova prospettiva. Un balconcino poco frequentato può trasformarsi in un inatteso punto di osservazione della città, in una "camera con vista" su qualcosa di apprezzabile. La vivibilità degli spazi all'aperto, ai quali è destinato il servizio ospitato in queste pagine, si misura anche dagli interventi di piccola scala, purché inseriti in un progetto generale, coerente e accurato, che coinvolga l'intera città. *MCT*

OUTDOORS

■ Resurfacing pavement, and simultaneously doing away with parking spots, is an intervention that alters the face of a street and the relationship of citizens to that particular public space. After the inconvenient work crews have left – and setting aside for a moment the rage of car owners about their chances of parking and suspending aesthetic judgement concerning the intervention – pedestrians cannot but appreciate the advantages of a wider pavement free of vehicles, while inhabitants of the area discover their streets have taken on a new perspective. A hardly used balcony thus becomes an unexpected surveillance point of the city, a "room with a view" onto something that can be appreciated. The quality of life offered by open air spaces, to which the following pages are dedicated, is also measured with small scale interventions that are part of the overall design, coherent and precise, that makes up the city. *MCT*

B.C. PARK
DESIGN: ORA

Una lamiera di ferro forata, asolata, piegata e zincata (eventualmente anche verniciata a polveri epossidiche): è B.C. Park, stand per cinque biciclette, corredato (se lo si desidera) di asta di segnalazione.
■ B.C. Park is a sheet of perforated, slotted, folded and galvanised metal that can also be coated with epoxy powder. The stand can hold five bicycles and comes with a matching signpost if desired.

ORA CENTURELLI
Via C. A. Moriconi, 2
Zona Industriale Roncaglia
60035 Jesi (Ancona)
T +39-0731616010
F +39-0731616010
ora@indi.it – www.ora.it

ROBERT
DESIGN: MIGUEL MILÁ, BET FIGUERAS

Modulo adatto a delimitare qualsiasi forma o superficie di giardino o parterre urbano. È realizzato con profili laminati di acciaio.
■ Module suitable for marking out any shaped area of garden or urban territory. It is made from laminated steel.

SANTA & COLE
italia@santacole.com
www.santacole.com

RENOVA®
DESIGN: MAGNETTI

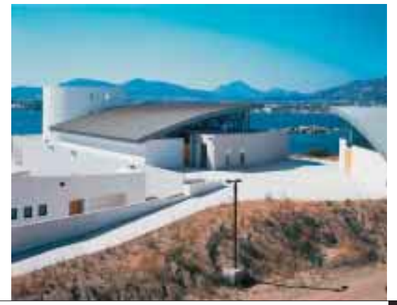
I masselli Renova® sono capaci di abbattere gli inquinanti da traffico veicolare cittadino. Ciò si deve alla presenza nel loro impasto di uno speciale cemento, il TX Millennium® – brevettato da Italcementi – contenente biossido di titanio (TO_2). Grazie alle proprietà fotocatalitiche di questo impasto, i masselli Renova® contribuiscono all'ossidazione degli inquinanti e alla loro trasformazione in composti inerti che l'acqua piovana disperde.
■ Renova® paving blocks are designed to reduce pollution from traffic in the city. Incorporated in the block is a special cement, TX Millennium® – patented by Italcementi – that contains Titanium Dioxide (TO_2). Thanks to the photo-catalytic properties of this mix, Renova® blocks contribute to the oxidisation of pollutants, converting them into inert compounds that are dispersed by rainwater.

MAGNETTI PAVIMENTAZIONI
Via Don A. Pedrinelli, 118
24030 Carvico (Bergamo)
T +39-0354383311
F +39-035794230
www.magnetti.it

SQUARE
DESIGN: RUUD LIGHTING

Il complesso teatrale di Olbia (Sassari), progettato da Giovanni Michelucci + qart progetti, realizzato nel decennio 1990-1999, sorge in una posizione incantevole. Gli spazi esterni sono illuminati con apparecchi Square, di dimensioni poco ingombranti già ad altezze relativamente basse. Grazie alla forma geometrica semplice, essi si adattano all'essenzialità delle linee del complesso, fornendo un'illuminazione non invasiva. Consulenza illuminotecnica di Laura Borsani per Ruud Lighting Europe.
■ The theatre complex at Olbia (Sassari) – designed by Giovanni Michelucci + qart progetti and built between 1990 and 1999 – rises up in an enchanting setting. The outside areas are lit using Square fittings, compact in size and relatively low in height. The simple geometrical form fits in well with the minimalist lines of the complex while the light emitted is not invasive. Lighting consultant was Laura Borsani for Ruud Lighting Europe.

RUUD LIGHTING EUROPE
Via dei Giunchi, 52-54
50145 Firenze
T +39-055343081
F +39-05534308200
info@ruudlighting.net
www.ruudlighting.net



COTTOBLOC
DESIGN: SOLAVA

CottoBloc è un mattone autobloccante realizzato in argilla naturale al 100%, senza l'utilizzo di sostanze chimiche né prima né dopo la cottura. Disponibile in tre colori (rosato, rosso, tabacco) e in cinque formati, è perfetto per la posa a secco, quella che favorisce l'equilibrio idrico del terreno e il deflusso delle acque piovane. Bio-compatibile e antigelivo, è adatto alle pavimentazioni esterne di pregio che richiedano anche elevate prestazioni tecniche.
■ CottoBloc is a paving stone made from 100% natural clay without the use of chemical substances either before or after baking. Available in three colours (pink, red, tobacco) and five formats, it is perfect for dry laying, which favours the moisture balance in the ground and the draining away of rainwater. Bio-compatible and anti-frost, it is suitable for high quality outdoor paving where a superior technical performance is required.

SOLAVA
Via della Fornace, 18 – Loc. Matassino
52026 Piandiscò (Arezzo)
T +39-0559156556
F +39-0559156508
info@solava.it
www.solava.it

THE SCREW
DESIGN: DANNY VENLET

Una gita nel verde senza rinunciare agli oggetti che normalmente ci circondano quando siamo tra le pareti domestiche? Ci pensa la collezione The Screw: tavolino, doccia, portalumino, portacandela, portasecchiello, realizzati interamente in acciaio inox satinato, provvisti, all'occorrenza, di una grossa vite che consente di conficcarli direttamente nel terreno. La vite può essere rimossa e sostituita da una piastra.
■ Want an outing in the countryside without forsaking the objects that normally surround us in our domestic setting? The Screw collection offers the answer with side table, shower, light holder, candle holder and ice bucket stand made entirely from satin stainless steel, each fitted with a large screw that means they can be stuck directly into the ground. The screws can be removed and replaced with a plate.

CORO
Via Cavallotti, 53
20052 Monza
T +39-0392726260
F +39-0392727409
info@coro-next.com
www.coro-next.com

STUDSYSTEM ARDESIA
DESIGN: ARTIGO

Nella stazione Museo della metropolitana di Napoli, la statua dell'Ercole Farnese accoglie i passeggeri all'ingresso, mentre due pozzi di luce illuminano il pavimento in gomma Artigo che Gae Aulenti (progettista anche della stazione Dante e della sistemazione di Piazza Dante) ha scelto per le sue caratteristiche di sicurezza e durata. Il pavimento Ardesia, con superficie a rilievo, è esente da sostanze che risultano tossiche in caso di incendio.
■ At the Museo station in the Naples underground, a statue of Ercole Farnese welcomes passengers at the entrance while two light wells illuminate an Artigo rubber floor that Gae Aulenti (also responsible for the design of Dante station and the reorganisation of Piazza Dante) selected for its safety and durability. The Ardesia floor with relief surfaces is free from substances that become toxic in the event of fire.

ARTIGO
Via dei Tulipani, 3
20090 Pieve Emanuele (Milano)
T +39-0290786415
F +39-0290786449
www.artigo.com

ELASTOFUGA®
DESIGN: CONSORZIO CAVATORI-PRODUTTORI PORFIDO

Il Consorzio commercializza il porfido trentino prodotto dalle 15 cave socie della cooperativa; è un unico operatore che organizza l'intero processo di produzione e lavorazione, sino all'eventuale posa in opera.
A questo riguardo propone Elastofuga®, un sistema di posa e sigillatura – alternativo ai sistemi con sabbia, boiacca di cemento o catrame – che garantisce maturazione rapida 24 ore) e tenuta anche al traffico intenso e pesante.
■ The Consorzio markets porphyry stone from Trentino produced by the 15 member quarries of the cooperative. It is the only operator that organises the entire process of production and manufacturing right up to the laying if necessary. In these cases, the group offers Elastofuga®, a system of laying and sealing – as an alternative to systems using sand, cement or tar – that guarantees rapid curing (24 hours) and stands up to intense and heavy traffic.

CONSORZIO CAVATORI-PRODUTTORI PORFIDO
Via S. Antonio, 106
38041 Albiano (Trento)
T +39-0461687500
F +39-0461689094
info@porfido.net
www.porfido.net

BRISE-SOLEIL
DESIGN: SANNINI PROJECT CON/WITH STUDIO ARCHEA

La facciata frangisole che protegge la piscina, progettata e realizzata espressamente per questo progetto (dello Studio Archea di Firenze), è costituita da elementi regolabili in cotto, montati su una struttura portante formata da profili in acciaio satinato. I moduli in cotto forniti da Sannini, del tipo Lamella, misurano 50 x 6,3 x 3,2 cm e sono stati lavati e trattati (finitura superficiale Litos) prima del montaggio.
■ The brise-soleil facade that protects the swimming pool, designed especially for this project by Studio Archea in Florence, is made up of adjustable elements in terracotta and mounted on a load bearing structure made from satin steel profiles.
The Lamella type terracotta modules are supplied by Sannini. They measure 50 x 6.3 x 3.2 cm and were washed and treated (with Litos surface finish) before assembly.

SANNINI IMPRUNETA
Via Provinciale Chiantigiana, 135
50023 Ferrone – Impruneta (Firenze)
T +39-055207076
F +39-055207021
info@sannini.it
www.sannini.it

SEDIE/CHAIRS
DESIGN: VERNER PANTON, CHARLES & RAY EAMES, JASPER MORRISON, RON ARAD, MAARTEN VAN SEVEREN

Alcune sedie della collezione Vitra adatte all'esterno. Tra esse ci sono due classici del design (Panton Chair di Verner Panton, Eames Plastic Chair di Charles & Ray Eames) che, aggiornati nei materiali rispetto ai modelli originari, hanno assunto una nuova valenza, e prodotti più recenti, con implicita all'origine la doppia natura (Sim di Jasper Morrison, Tom Vac di Ron Arad e .03 di Maarten Van Severen).
■ Among a number of chairs from the Vitra Collection adapted for external use are two design classics: the Panton Chair by Verner Panton and the Eames Plastic Chair by Charles & Ray Eames. Updated in terms of materials with respect to the original models, they have taken on the new aspect of recently designed products in which the double function is implied from the start, such as Sim by Jasper Morrison, Tom Vac by Ron Arad and .03 by Maarten Van Severen.

VITRA INTERNATIONAL
Klünenfeldstraße 22
CH-4127 Birsfelden (Switzerland)
T +41-(0)61-3771509
F +41-(0)61-3771510
info@vitra.com
www.vitra.com
In Italia: **UNIFOR**
Via Isonzo, 1
22078 Turate (Como)
T +39-02967191
F +39-0296750859/96750399
unifor@unifor.it
www.unifor.it

HELLAS
DESIGN: MANCUSO – POHLIN

Il sistema di illuminazione stradale Hellas, qui esemplificato da un'installazione a Castello di Cisterna (Napoli), può essere montato su pali in graniglia di marmo e su pali tipo Wing.

■ The Hellas street lighting system, here exemplified in an installation at Castello di Cisterna in Naples, can be mounted on posts either made from concrete with terrazzo finish or of the Wing type.

URBIS
Via Dante, 21
39031 Brunico (Bolzano)
T +39-0474401407
F +39-0474401407
urbis.design@rolmail.net
www.rolbox.it/urbis-design

SERIE/SERIES 8100
DESIGN: NERI

Nella tradizione dei prodotti in ghisa, i pali della serie 8100 (qui installati in un percorso pedonale a Dublino, Irlanda) propongono un diverso concetto di decoro urbano: il segno è pulito, mentre gli elementi di stile si riassumono nella foglia incisa nella parte bassa del palo.

■ Within the tradition of cast iron products, the posts in the 8100 series (here installed in a pedestrian walkway in Dublin, Ireland) offer a different notion of urban decoration with a clean profile and styling limited to a leaf engraved in the lower part of the post.

NERI
Targetti Group
S.S. Emilia 1622
47020 Longiano (Forlì)
T +39-0547652111
F +39-054754074
www.neri.biz

MATTONFORTE
DESIGN: RDB

Mattonforte è un mattone in cotto per pavimentazioni esterne da posare a secco su letto di sabbia con la tecnica dei masselli autobloccanti. Prodotto con argille naturali, specificatamente selezionate, è ottenuto mediante una tecnica di formatura che ne conserva l'impronta rustica e antica del mattone a mano, ed è cotto ad alte temperature per renderlo resistente all'usura climatica e del tempo.

■ Mattonforte is a terracotta brick for outdoor paving that can be laid dry on a bed of sand using techniques employed for block paving. Produced with natural clay, specifically selected and obtained by a technique of forming that conserves the antique look of the handmade brick, it is then baked at high temperature to make it hard wearing and weather resistant.

RDB
Via dell'Edilizia, 1
29010 Pontenure (Piacenza)
T +39-05235181
F +39-0523518270
infordb@rdb.it
www.rdb.it

LATERIZI PER IL RESTAURO
TERRACOTTA FOR RESTORATION

FBM produce elementi in cotto (tegole, coppi, mattoni, pezzi speciali...) studiati appositamente per gli interventi di restauro. Tali prodotti sono il risultato di un'avanzata progettazione tecnologica, mentre la definizione delle loro valenze estetiche, cromatiche e compositive deriva da studi condotti con la collaborazione di progettisti e storici. Nella foto: scorcio delle rampe del Gianicolo, Roma.

■ FBM produces elements in terracotta (tiles, curved tiles, bricks) created especially for restoration work. The technical and functional aspects of these products are the result of advanced technological design while their aesthetic qualities, colour and composition derive from environmental and historical studies conducted with the collaboration of qualified architects and consultants. Pictured here is a view of the ramp at Gianicolo, Rome.

FBM
Fornaci Briziarelli Marsciano
Via XXIV Maggio
06055 Marsciano (Perugia)
T +39-07587461
F +39-0758748990
fbm@fbm.it
www.fbm.it

SINTESI
DESIGN: EUROFORM

Le forme geometriche della panca Sintesi ne favoriscono l'inserimento in contesti sia moderni sia storici. L'innovativa combinazione di metallo e legno ne determina l'originalità. La struttura portante è realizzata in lamiera forata, sedile e schienale sono costituiti da profili di legno, gli elementi laterali sono in lamiera piena e dotati di un bracciolo di legno, il telaio sottostante è in tubolare d'acciaio. Cestino portarifiuti coordinato.
■ The geometric forms of the Sintesi bench make it suitable for placing in both modern and historical contexts while the innovative combination of metal and wood give it a mark of originality. The supporting structure is made from perforated sheet metal, the seat and back are made from profiled timber, the side pieces are in sheet metal with wooden armrests and the structure underneath is in tubular steel. Comes with a coordinating rubbish bin.

EUROFORM W
Euroform K. Winkler
Via Daimer, 67
39032 Campo Tures (Bolzano)
T +39-0474678131
F +39-0474678648
info@euroform-w.it
www.euroform-w.com

BOMA
DESIGN: FAUSTO COLOMBO, LORENZO FORGES DAVANZATI

"Finalmente una struttura totalmente trasparente che non ha un aspetto fragile". Così la giuria ha motivato, tra l'altro, l'assegnazione del Compasso d'Oro 2004 alla pensilina Boma. Con un'unica fondazione, un unico allacciamento ai sottoservizi, un unico montante – al quale sono applicati gli stralli per il sostegno e il fissaggio della copertura centinata – Boma garantisce semplicità di posa, trasparenza e riconoscibilità rispetto all'intorno urbano.
■ "Finally a totally transparent structure that does not look fragile." This observation, among other things, was what led the jury to award the Compasso d'Oro 2004 to the Boma canopy. With a single foundation, single connection to underground services, and single support – to which are fixed the stays for the support and fixing of the curved roof – Boma guarantees simplicity of installation, transparency and a sense of identity with respect to the urban context.

CONSORZIO ARREDO URBANO
Foro Bonaparte, 65 - 20121 Milano
T +39-0289015281
F +39-0289016991
Sede espositiva: Via Manzoni, 30
22071 Cadorago (Como)
T +39-031903485 – F +39-0318858350
au@federlegno.it – www.federlegno.it

MANUFATTI IN PORFIDO
PRODUCTS IN PORPHYRY

La produzione Odorizzi Porfidi spazia dal tipico cubetto all'intera gamma dei prodotti tranciati (piastrelle, gradini, cordoni, binderi, ecc.). La qualità della materia prima (ricavata da cave italiane e argentine di proprietà) e un'organizzazione commerciale aggressiva le hanno consentito di affermarsi in mercati difficili quali gli Stati Uniti, introducendo ovunque il gusto per questa pietra naturale.

■ The Odorizzi Porfidi production line ranges from the typical block to an entire collection of ready cut products (tiles, steps, kerbs, binders, etc.). The quality of the raw material (taken from the firm's Italian and Argentinean quarries) and an aggressive commercial organisation have allowed them to establish themselves in difficult markets such as the United States, introducing everywhere a taste for this natural stone.

ODORIZZI PORFIDI
Via Roma, 29
38041 Albiano (Trento)
T +39-0461687700
F +39-0461689065
sales@porphyry.com
www.porphyry.com

PORFIDO TRENTINO CONTROLLATO

L'Ente Sviluppo Porfido (E.S.P0) rappresenta la maggioranza delle aziende di estrazione e lavorazione del porfido operanti in Trentino. L'ente promuove il prodotto dei propri soci – offerto con il marchio di garanzia Porfido Trentino Controllato – e intrattiene rapporti di consulenza e supporto con i progettisti. E.S.P0 organizza convegni, seminari professionali, corsi tecnici, visite alle zone estrattive, concorsi di architettura e partecipazione a fiere di settore.
■ The Ente Sviluppo Porfido (E.S.P0) represents the largest number of companies in Trentino that quarry and work with porphyry stone. The organisation promotes the products of its members – offered with a Porfido Trentino Controllato seal of guarantee – and provides consultancy and support for architects. E.S.P0 also organises conferences, professional seminars, technical courses, quarry visits, architectural competitions and participation in trade fairs.

E.S.P0
Via S. Antonio, 36
38041 Albiano (Trento)
T +39-0461689799
F +39-0461689099
info@porfido.it
www.porfido.it

TRAPECIO
DESIGN: MONTESE PERIEL E/AND ANTONIO MONTES

Due travi collegate ma visivamente separate, due linee parallele che possono crescere solo in lunghezza, ma all'infinito: è Trapecio. La panca è formata da due blocchi di pino squadrati (sezione 20 x 40 cm) che conservano l'aspetto del legno naturale. Trapecio non è stata progettata per essere una classica panca ergonomica, quanto un semplice ad ampio sedile che si fonde con il paesaggio.

■ Two beams connected but visually separate along with two parallel lines that can extend only in length make up Trapecio. The bench is formed from two blocks of square section pine (20 x 40 cm) that retain the natural look of wood. Trapecio was not designed as a classic ergonomic bench but rather a simple and broad seat that blends in with the landscape.

SANTA & COLE
Dolors Granés 32
E-08440 Cardedeu, Barcelona (Spain)
T +34-938-462437
F +34-938-711767
www.santacole.com
In Italia: **SANTA & COLE ITALIA**
Via Cosimo del Fante, 5
20122 Milano
italia@santacole.com

COLLECTION WILMOTTE II
DESIGN: JEAN-MICHEL WILMOTTE

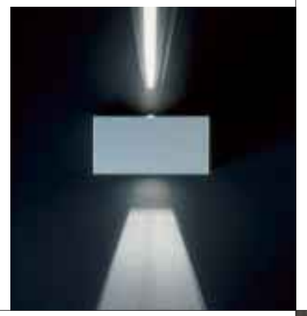
La collezione comprende sistemi di dissuasione, panchine, colonnine, fontane, griglie ed elementi di protezione per alberi, sistemi di deposito per biciclette, portarifiuti, oltre a sistemi di illuminazione a testapalo, a parete e a sospensione formalmente armonizzati con essi. La costruzione basata su profilati d'acciaio piatto permette una composizione modulare con molteplici possibilità di combinazione.
■ The collection consists of benches, bollards, barriers, bicycle racks, fountains, grilles and elements for protecting trees. There are rubbish bins and lighting that can be suspended or fitted onto posts or walls. Everything is designed to harmonise with one another. The construction, which uses steel profiles, allows for a modular composition that generates multiple options.

HESS FORM + LICHT
Schlachthausstraße 19-19/3
D-78050 Villingen-Schwenningen
T +49-(0)7721-9200
F +49-(0)7721-920250
hess@hess-form-licht.de
www.hess-form-licht.com
In Italia: **HESSITALIA**
Via S. Osvaldo, 1/A
39100 Bolzano
T +39-0471324272
F +39-0471329035
info@hessitalia.com
www.hessitalia.com

ZELDA
DESIGN: GIGETTO

Apparecchio per esterno (IP 54), con emissione luminosa singola o doppia. Piastra di fissaggio e corpo in alluminio.
■ Outdoor fitting (IP 54) with single or double light emission. Fixing plate and body in aluminium.

ARES
Viale dell'Artigianato, 24
20044 Bernareggio (MI)
T +39-0396900892 – F +39-0396901855
www.aresill.it



FLAT IP 65
DESIGN: P. BISTACCHI

Apparecchio da parete o soffitto per esterno (grado di protezione IP 65). Lampade: fluorescenti compatte, incandescenti o alogene.
■ Wall or ceiling fitting for outdoor use (protection level IP 65). Lamp: compact fluorescent, incandescent or halogen.

TRE CI LUCE
Corso Europa, 8 – 20020 Cesate (MI)
T +39-02990871 –F +39-0299489062
www.treciluce.com

CHIOSTRO
DESIGN: IL FERRONE

Tavella rettangolare piena (12 x 25 cm, spessore 3 cm), in cotto imprunetino. L'alternanza dei colori (rosa tenue e rosso deciso) dà forza alla pavimentazione.
■ Flat rectangular block (12 x 25 cm, thickness 3 cm), in "cotto imprunetino". Alternating colours (pale pink and bright red) give a strong look to the floor.

IL FERRONE
50022 Greve in Chianti (Firenze)
T +39-0558590800
F +39-0558590354
info@ilferrone.it – www.ilferrone.it

I SASSI DEL PIAVE
DESIGN: COTTOVENETO

Pavimentazione realizzata con I Sassi del Piave su progetto di Paolo Portoghesi per la Fondazione Cassamarca di Treviso.
■ This paving is made from Sassi del Piave in a design by Paolo Portoghesi for the Fondazione Cassamarca (Treviso).

COTTOVENETO
31030 Carbonera (Treviso)
T +39-04224458 – F +39-04224445498
www.cottoveneto.it

MAGISTRA
DESIGN: REX CERAMICHE ARTISTICHE

La collezione Magistra, in gres fine porcellanato, interpreta il travertino rapolano dei reperti antichi riproponendolo nelle sue due caratteristiche finiture: bocciardata e lappata. Molto in uso presso i romani per la costruzione delle terme, questa pietra conserva, nella sua rugosa mutevolezza e porosità, un forte senso di naturalità. Proposte in 3 colori (Ebur, Nucis e Cineris, qui illustrato), 8 formati e due superfici, le piastrelle Magistra si prestano a molteplici utilizzi.

■ The Magistra collection, done in fine gres porcelain, has the look of travertine rapolano stone found in ancient buildings and is offered in two characteristic finishes, hammered and lapped. Much used in the area around Rome for the construction of health spas, this stone conserves in its rough changeability and porosity a strong sense of naturalness. Offered in 3 colours (Ebur, Nucis and Cineris shown here), 8 formats and two surfaces, Magistra tiles are suitable for a wide range of applications.

REX CERAMICHE ARTISTICHE
Florim Ceramiche
Via Canaletto, 24
41042 Fiorano Modenese (Modena)
T +39-0536840811
F +39-0536840850
info@rex-cerart.it – www.rex-cerart.it

GOLDSTONE
DESIGN: KERABEN

Pavimento porcellanato ispirato alle pietre naturali invecchiate dal tempo, Goldstone è disponibile in due formati (33 x 59 cm e 33 x 33 cm).
Per le sue caratteristiche è indicato per pavimentare superfici esposte alle intemperie. Le sue doti principali sono infatti la resistenza al gelo, agli shock termici, agli attacchi chimici, ai colpi e all'usura da traffico pesante.
■ Goldstone porcelain-based flooring is inspired by natural aging stone and comes in two formats (33 x 59 cm and 33 x 33 cm). Given its characteristics, it is suitable for paving areas exposed to bad weather. Its main advantages are resistance to frost, thermal shock, chemicals, blows and heavy traffic.

KERABEN
C. Valencia-Barcelona 44,3
E-12520 Nules-Castellon (Spain)
T +34-964-659500
F +34-964-674245
www.keraben.com

SKYGUARD
DESIGN: PRISMA

Skyguard è un apparecchio da esterno in alluminio, installabile a parete o su pali di diverse altezze. La particolare forma della calotta evita una dispersione di flusso luminoso sopra la linea dell'orizzonte. Skyguard può essere montato su un particolare tipo di palo diviso in due settori, tra i quali è possibile porre una lastra di plexiglass da personalizzare con marchi o simboli segnaletici.
Colori: grigio metallizzato e antracite metallizzato.
■ Skyguard is a fitting made from aluminium for outdoor use and can be fixed onto walls or posts of various heights. Its special cap shape prevents light from being dispersed above the horizon level. Skyguard can be fitted onto any kind of post divided into two parts where it is possible to place a sheet of Plexiglas in-between that can be personalised with signs or symbols. Colours: metallic grey or metallic anthracite.

PRISMA
Viale del Lavoro, 9/11
37030 Colognola ai Colli (Verona)
T +39-0456159211
F +39-0456159292
www.prisma-illuminazione.com

DELTALIGHT
B-8800 Roeselare – Beveren (Belgium)
www.deltalight.com
In Italia: **DELTA LIGHT ITALIA**
Via 1° Maggio, 16/A
Zona Industriale Terrafino
50053 Empoli (Firenze)
T +39-057182226
F +39-057183594
info@deltalight-italia.it
www.deltalight-italia.it

KING TEAK E27
DESIGN: DELTALIGHT

Apparecchio a pavimento per esterno (IP 54), realizzato in teak naturale, con diffusore in policarbonato bianco latte di alto spessore. Piastra di fissaggio in acciaio inox. I due portalampade E27 consentono il montaggio di lampade ad incandescenza o lampade a risparmio energetico. King Teak misura 400 x 400 x 314 mm, il modello più piccolo, Queen Teak, 192 x 192 x 287 mm.
■ Floor standing fitting for outdoor use (IP 54) made from natural teak, with diffuser in thick milky white polycarbonate. Fixing plate done in stainless steel. The two E27 fittings allow for fitting either incandescent or energy saving bulbs. King Teak measures 400 x 400 x 314 mm, the smaller Queen Teak model, 192 x 192 x 287 mm.

CHROMTECH – CHROMWORK
DESIGN: FLOOR GRES

L'esperienza e la tecnologia maturate da Floor Gres nel campo del gres fine porcellanato sono valse all'azienda un'importante fornitura per la realizzazione del Centro Commerciale Mandarin Plaza di Kiev. Posto nel cuore della città, il centro fa parte del rinnovato quartiere Bessarabskji Kuartal, progettato dal sovrintendente dell'intera città di Kiev, l'architetto Babushkin. Le piastrelle Floor Gres sono state impiegate nella facciata ventilata (Chromtech) e per la pavimentazione interna (Chromwork).
■ Thanks to their experience and technology in fine gres porcelain stoneware, Floor Gres was chosen for the Mandarin Plaza shopping centre in Kiev. Situated in the heart of the city, the centre is part of the renewed Bessarabskji Kuartal area that was designed by Babushkin, the chief architect for the entire city of Kiev. Floor Gres tiles were used for the ventilated facade (Chromtech) and the interior floors (Chromwork).

FLOOR GRES CERAMICHE
Florim Ceramiche
Via Canaletto, 24
41042 Fiorano Modenese (Modena)
T +39-0536840111
F +39-0536844750
info@floorgres.it
www.floorgres.it

MARAJÀ
DESIGN: CERAMICHE RAGNO

La serie Marajà, piastrelle in gres porcellanato, si ispira a lavorazioni artigianali per ricreare in qualsiasi ambiente atmosfere calde e solari.
Le caratteristiche sono quelle tipiche del porcellanato: ingelività, resistenza all'attacco chimico, all'usura, all'abrasione e alle macchie.
Nell'esempio qui riportato, le piastrelle Marajà (formato 50 x 50 cm) sono state impiegate per realizzare il pavimento di un locale pubblico.
■ The Marajà series of tiles in gres porcelain is inspired by a hand crafted look to create a warm and sunny atmosphere in any setting.
The characteristics are those typical of porcelain stoneware. It is resistant to frost, chemicals, heavy duty wear, abrasion and stains. In the example shown here, Marajà tiles (50 x 50 cm) are used for a floor in a public area.

CERAMICHE RAGNO
Marazzi Group
Viale Virgilio, 30
41100 Modena
T +39-059384111
F +39-059384228
info@ragno.it
www.ragno.it

VISOR
DESIGN: ERCO

Agli inizi degli anni Ottanta gli astronomi denunciarono il crescente inquinamento luminoso che ostacola l'osservazione del cielo stellato e invocarono la ricerca di sistemi di illuminazione che salvaguardassero il "Dark Sky" naturale. Le esperienze maturate in questi anni dimostrano che i criteri decisivi per il successo nella pratica sono l'ottimizzazione dell'illumnamento, la scelta di apparecchi idonei e il loro orientamento corretto e infine l'impiego di sistemi di accensione intelligenti. Erco ha sviluppato con la tecnologia Dark Sky anche appositi apparecchi per superfici aperte e percorsi stradali, che, per la loro stessa struttura sofisticata, evitano l'inquinamento luminoso.
Nell'esempio qui riportato, i washer per pavimento Visor, integrati nella parete, illuminano il tetto a terrazza di una villa sulla spiaggia a Palamos, in Spagna, senza disturbare la magia della notte mediterranea.

■ At the beginning of the 1980s, astronomers said that growing light pollution was interfering with the observation of the starry sky, calling for research into lighting systems that could safeguard the natural "Dark Sky". Experience gained over the years demonstrates that the decisive criteria for practical success are optimisation of illumination, the choice of suitable fittings, their correct orientation and finally the use of systems of intelligent switching. With Dark Sky technology, Erco has developed fittings specifically for open areas and streets that as a result of their sophisticated structure can avoid light pollution.
In the example shown here, Visor floor washers, integrated into the wall, illuminate the roof terrace of a villa on the beach at Palamos in Spain without disturbing the magic of the Mediterranean night.

ERCO LEUCHTEN
Postfach 2460
D-58505 Lüdenscheid
Brockhauser Weg, 80-82
D-58507 Lüdenscheid (Germany)
T +49-(0)2351-5510
F +49-(0)2351-551300
info@erco.com
www.erco.com

In Italia: **ERCO ILLUMINAZIONE**
Via Vivaldi, Residenza dell'Orione, 34
20080 Basiglio (Milano)
T +39-029045031
F +39-0290450342/51
info.it@erco.com

Photo Erco

PERCORSI
DESIGN: MARAZZI TECNICA

Le piastrelle per esterno della serie Percorsi, in gres porcellanato, ricalcano nei formati, nei colori e nella struttura l'aspetto delle pietre a spacco. Hanno una superficie sfumata, più evidente nel colore beige, qui suggerito.
■ Outdoor tiles from the Percorsi series done in gres porcelain evoke the look of cracked stone in terms of format, colour and structure. They have a graded surface, which is especially evident in the beige version shown here.

MARAZZI TECNICA
Marazzi Group
Via Regina Pacis, 39
41049 Sassuolo (Modena)
T +39-0536860111
F +39-0536860644
info@marazzi.it
www.marazzi.it

OPEN SPACE
DESIGN: APPIANI

Mosaico ceramico in mono-pressocottura fornito montato su rete (le tessere misurano 2,5 x 2,5 cm, i moduli 30 x 30 cm). Antisdrucciolo, è disponibile nei colori ferro e ramina.
■ Single-press fired ceramic mosaic mounted on framework (the tiles measure 2.5 x 2.5 cm, modules 30 x 30 cm). Pieces are anti-slip and available in iron and copper colours.

APPIANI
via Pordenone, 13
31046 Oderzo (Treviso)
T +39-0422815308
F +39-0422814026
appiani@appiani.it
www.appiani.it

GHIDINI ILLUMINAZIONE
Via Monsuello, 211
25065 Lumezzane (Brescia)
T +39-0308925625
F +39-0308925626
ghidini@ghidini.it
www.ghidini.it

VIKING
DESIGN: FRANCESCO JANNONE

Proiettore per esterni e per interni. Il braccio asimmetrico lo rende orientabile di 240° e girevole di 350°, per illuminare vetrine e spazi commerciali, urbani e residenziali. Filtri in vetro colorato, installabili a richiesta, forniscono una illuminazione ad effetto.
■ This projector for indoor and outdoor use has an asymmetric arm that can be orientated 240° and be turned around 350° to light shop windows as well as commercial, urban and residential areas. Filters in coloured glass can be fitted on request for special effects lighting.

ERNST STRASSACKER KG
Staufeneckstrasse 19-31
D-73079 Süssen (Germany)
T +49-(0)7162-160
F +49-(0)7162-16355
mail@strassacker.de
www.strassacker.de

CAREE
DESIGN: ERNST STRASSACKER

Bronzo, acciaio inossidabile e, a scelta, materiale plastico di qualità formano nelle lampade per esterno Caree un insieme armonioso e raffinata.
La luce emessa mette in risalto la superficie stessa del bronzo, creando eleganti riflessi di luce che valorizzano con stile le strutture da illuminare.
■ Bronze, stainless steel and a quality plastic material together give Caree outdoor light fittings a refined and harmonious appearance. The light highlights the bronze surface, creating elegant reflections that add stylish quality to the lighted building.

In Italia: **LA FORMA**
Via Aldo Moro, 2/G - Loc. Bavaria
31040 Nervesa della Battaglia (Treviso)
T +39-3356830085
F +39-0422882601
fabiana@laforma.it
www.laforma.it

LED.Y
DESIGN: EXTERIEUR VERT

LED.Y ha il corpo in alluminio purissimo anodizzato, equipaggiato con sorgenti LED normali o con LUXEON, diodi luminosi di nuova generazione, caratterizzati da una potenza di 1W ciascuno. Grazie al grado di protezione IP 68, garantito per tutte le versioni, LED.Y può essere installata anche sott'acqua (in piscine, fontane ecc.). È disponibile in tre versioni: proiettori da incasso nel terreno e a parete, da terra per illuminazione segnaletica e proiettore orientabile.
■ LED.Y consists of a pure anodised aluminium body fitted with normal LED sources and LUXEON, new generation luminous diodes characterised by 1W power in each piece. Thanks to the IP 68 level of protection, guaranteed for all versions, LED.Y can also be installed under water (in swimming pools, fountains, etc.). Available in three versions: ground or wall recessed projectors, floor standing for illuminated signage and adjustable projector.

EXTERIEUR VERT
Gruppo Targetti Sankey
Via Pratese, 164
50145 Firenze
T +39-05537911
F +39-0553791266
www.targetti.com

ARTEMIDE
Via Bergamo, 18
20010 Pregnana Milanese (Milano)
T +39-02935181
F +39-0293590254
info@artemide.com
www.artemide.com

COMMA
DESIGN: KLAUS BEGASSE

Comma è una sorta di segnalatore luminoso, a luce diffusa, capace di integrarsi con la vegetazione. È adatto a contesti privati e residenziali o ad aree in cui il verde delimita e connota spazi di diversa natura: percorsi pedonali, aree parcheggi, ecc. Uno stelo interrabile sostiene, a 60 cm da terra, il diffusore a forma di ferro di cavallo che contiene la sorgente luminosa. Materiali: struttura in metallo, diffusore in polipropilene. Sorgente: lampada alogena 15 x 5W.
■ Comma is a kind of luminous sign giving off a diffused light that is ideal for integrating within areas of vegetation. It is suitable for residential areas and places where greenery delineates different kinds of spaces, walkways, parking areas, etc.
A stem can be fitted into the ground to support a horseshoe shaped diffuser 60 cm above ground, inside of which is the light source. Materials: metal structure, polypropylene diffuser.
Light source: halogen lamp 15 x 5W.

COMPATTA
DESIGN: GOCCIA

Apparecchio da incasso dalla linea pulita ed essenziale, senza viti a vista, Compatta è disponibile in due versioni: senza griglia, per un'illuminazione diretta verso il basso, oppure con griglia antiabbagliante, nonché il modello a piantana, con struttura prismatica lineare, e una versione con doppia illuminazione, frontale e posteriore. Corpo in alluminio pressofuso, diffusore in vetro temperato. Sorgenti luminose: fluorescente o a ioduri metallici.
■ Recessed fitting with clean simple lines and no visible screws. It comes in two versions: one without the grille for direct downward illumination and one with anti-glare grille. It's also available on a stand with a linear prismatic structure and a version with double illumination, front and back. Body in die-cast aluminium, diffuser in tempered glass. Light source, fluorescent or metal halide.

GOCCIA ILLUMINAZIONE
Via E. Fermi, 59/65
25020 Poncarale (Brescia)
T +39-0302640761
F +39-0302640271
info@goccia.it
www.goccia.it

SERIE TRIO
DESIGN: LEGNOLUCE

Lampada da esterno con supporto in legno trattato a pressione, completa di staffa di fissaggio in acciaio zincato a caldo. Corpo illuminante ad incasso, in alluminio pressofuso di colore nero. Diffusore in vetro lavorato internamente. Disponibile in due modelli: articolo 1080 (altezza 60 cm) e articolo 1081 (altezza 90 cm).
■ Lamp for outdoor use with stand made from pressure treated timber, complete with fixing bracket in hot galvanised steel. Recessed light in black die-cast aluminium. Diffuser in glass with internal decoration. Available in two models: article 1080 (height 60cm) and article 1081 (height 90cm).

LEGNOLUCE
Via Osoppo, 147/A
33030 Maiano (Udine)
T +39-0432958842-43
F +39-0432958844
legnoluce@tin.it
www.legnoluce.it

LUTERA
DESIGN: TRILUX

Illuminare singoli oggetti o evidenziare dettagli di un edificio sono le funzioni tipiche dei faretti da pavimento Lutera, usabili anche per un'illuminazione di orientamento. Due misure e ampie possibilità di equipaggiamento e di varianti illuminotecniche offrono quanto serve a soddisfare ogni esigenza.
Il collegamento elettrico esterno all'apparecchio assicura un grado di protezione IP 68.
■ Lighting individual objects or highlighting a building's details are the typical functions of Lutera floor spotlights. Suitable for orientation lighting, it comes in two sizes and a wide range of accessories and technical variations allow it to respond to every need. Outdoor electrical connection for the fitting assures a IP 68 level of protection.

TRILUX-LENZE GMBH
D-59753 Arnsberg (Germany)
T +49-(0)2932-3010
F +49-(0)2932-301375
www.trilux.de
In Italia: **TRILUX ITALIA**
Via Cesare Correnti, 47
24124 Bergamo
T +39-035368301
F +39-035368311
info@trilux.it - www.trilux.it

TAMBURO
DESIGN: TOBIA SCARPA

Tamburo fornisce luce diretta nella versione da terra, diretta e indiretta in quella da parete. Il modello da terra ha uno stelo a sezione triangolare (che ospita i cavi) e una testa in alluminio pressofuso nella quale sono alloggiate le sorgenti luminose (HQI-E 70/150W E 27), protette da un vetro diffusore sabbiato. Grado di protezione IP 55.
■ Tamburo supplies direct light in the floor standing version, direct and indirect in the wall version.
The floor version has a triangular sectioned stem (which holds the wiring) and a die-cast aluminium head fitted with light bulbs (HQI-E 70/150W E 27) that are protected by a sandblasted glass diffuser. Guarantees IP 55 level of protection.

FLOS
Via Angelo Faini, 2
25073 Bovezzo (Brescia)
T +39-03024381
F +39-0302438250
info@flos.it
www.flos.com

RAINBOW FOR EUROPE LIGHTING PROJECT
DESIGN: WALTRAUT COOPER

Philips e Martin Architectural hanno partecipato alla realizzazione di un progetto dell'artista austriaca Waltraut Cooper che prevedeva l'illuminazione di sei importanti siti culturali, tra i quali il Colosseo, con i colori dell'arcobaleno, per festeggiare lo scorso maggio l'ingresso dei nuovi dieci stati nell'Unione Europea.

■ Philips and Martin Architectural took part in the project by Austrian artist Waltraut Cooper that involved the illumination of six important cultural sites, including the Coliseum lit up in the colours of the rainbow, to celebrate the entry of the new member states into the European Union in May.

MARTIN PROFESSIONAL ITALY
Via Maestri del Lavoro, 6
24020 Gorle (Bergamo)
T +39-0354285411
F +39-0354536442
info@martin.it - www.martin.it

PHILIPS LIGHTING
Via G.Casati, 23
20052 Monza (Milano)
T +39-0392031
F +39-0392036118
www.eur.lighting.philips.com/ita_it/

TECHWING
DESIGN: MOMODESIGN

Techwing è un proiettore dotato di snodo integrato, progettato per creare giochi di luce ed ombre, dal design aggressivo ma non invasivo. Presenta nella parte inferiore una faccia liscia, vagamente organica, destinata all'emissione secondaria, ed una tecnica nella parte superiore, destinata all'emissione principale. Corpo in pressofusione di alluminio, parabola riflettente in alluminio superpuro 99,99%, vetro di protezione.

■ Techwing is a projector with an integrated joint designed to create light and shadow effect thanks to an aggressive but non-invasive design. Underneath is a smooth, vaguely organic face designed for secondary emission while the technical face in the upper part is used for principal emission.

NUOVA MIZAR
Via Bosco, 1
31050 Badoere di Morgano (Treviso)
T +39-0422839 - F +39-0422839444
raffaella@nuovamizar.com
www.nuovamizar.com

ARONA
DESIGN: ENRICO MARFORIO

La linea Arona comprende prodotti per l'illuminazione e l'arredo urbano. Il progettista ha riservato una particolare attenzione all'ottimizzazione degli effetti luminosi, anche attraverso una sapiente gestione degli aspetti cromatici e delle possibilità compositive. Qui sono illustrati lampioni con diffusore a luce riflessa e palo d'acciaio e un dissuasore in ghisa.
■ The Arona line is a range of lighting and urban furnishings. The designer has paid particular attention to optimising lighting effects through intelligent use of chromatic aspects and compositional variations. Illustrated here are a steel post, metal barrier and lamps with diffusers giving off reflected light.

GHISAMESTIERI
Via Grande, 226
47032 Bertinoro (FC)
T +39-0543462611
F +39-0543462627
ghisamestieri@mbox.iditel.it

DINAMIS
DESIGN: STEFANO DELL'OSSO

Dinamis può essere utilizzato per illuminare strutture all'aperto (IP 65) e spazi interni di grandi dimensioni. Il corpo del proiettore è interamente realizzato in pressofusione di alluminio e completato da uno schermo in vetro temperato. Il riflettore è in alluminio superpuro 99,9%, ossidato e brillantato. Una serie di bracci ne permette ora l'installazione su palo, per l'illuminazione di piazze, viali e giardini. Lampade: fluorescenti, alogene, agli alogenuri metallici.

■ Dinamis is used to light open air structures (IP 65) and large internal areas. The projector casing is made entirely from die-cast aluminium and completed with a screen in tempered glass. The reflector is super-pure 99.9% aluminium, oxidised and polished. A series of arms allows it to be fitted on posts for lighting piazzas, roads and gardens. Lamps: fluorescent, halogen, metal halide.

QUATTROBI
Via Berlinguer, 22
20040 Colnago (Milano)
T +39-0396885111
F +39-0396885113
www.4bi.it

SM300
DESIGN: SITECO

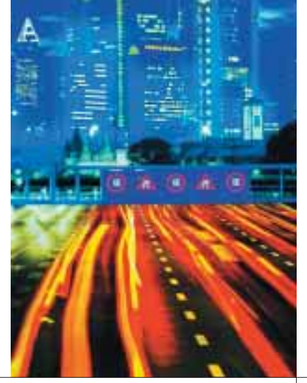
SM300 combina perfettamente il design elegante con l'avanzata tecnologia del riflettore secondario. Quest'ultimo può essere ellittico (come qui illustrato) o quadrato. SM300 è uno degli apparecchi da esterno più recenti con tecnica Siteco Mirrortech. Esiste anche una variante asimmetrica.

■ SM300 perfectly combines elegant design with advanced secondary reflector technology. It can be elliptical (as shown here) or square. SM300 is one of many external fittings that now use Siteco Mirrortech technology. An asymmetrical version is also available.

SITECO BELEUCHTUNGSTECHNIK
Ohmstraße 50
D-83301 Traunreut (Germany)
www.siteco.de
In Italia: **SITECO LIGHTING SYSTEMS**
Via G. Pollini, 8
20126 Milano
T +39-0266117107
F +39-0266113056
info@sitecoitalia.it
www.sitecoitalia.it

OSRAM OS LED
DESIGN: OSRAM OPTO SEMICONDUCTORS

Consumi ridotti al minimo e lunga durata sono le principali ragioni che hanno portato al successo dei LED in svariati campi di utilizzo. Tra questi i pannelli a messaggio variabile per segnaletica stradale, qui suggeriti, nei quali gli OSRAM OS LED sostituiscono le convenzionali lampade a filamento.



■ Consumption reduced to a minimum and long life are the main reasons for LEDs' success in a variety of fields, including the use of panels to display variable messages on road signage (shown here) in which OSRAM OS LED replace conventional filament lamps.

OSRAM
In Italia: Via Savona, 105
20144 Milano
T +39-0242491
F +39-024249380
www.osram.it

ARMONIA
DESIGN: AEC

Armonia è proposto con tre diverse ottiche asimmetriche. La parte superiore dell'apparecchio è realizzata in lastra di alluminio tornito, la parte inferiore in lamiera di acciaio. Il controtelaio, in pressofusione di alluminio, è incernierato nella parte inferiore con sistema di apertura verso il basso e ospita la piastra di supporto al gruppo ottico e al cablaggio. Grado di protezione IP 65.
■ Armonia is offered with three different asymmetrical optics. The upper part of the fitting is made from a sheet of turned aluminium, the lower part in sheet steel. The frame in die-cast aluminium is fixed to the lower part thanks to a downward opening system that holds the support plate for the optics and wiring. Protection level IP 65.

AEC ILLUMINAZIONE
Zona Industriale Castelnuovo 256
52010 Subbiano (Arezzo)
T +39-057542151
F +39-05575420878
www.aecilluminazione.it

DIAMOND
DESIGN: GIUGIARO DESIGN

Con la sua forma aerodinamica, studiata per offrire poca resistenza al vento, Diamond offre un'illuminazione di qualità, nonché semplificazione e sicurezza nelle operazioni di installazione e manutenzione. L'esclusivo palo a forma di stella garantisce la massima flessibilità d'uso, grazie all'inclinabilità che ne consente la regolazione secondo necessità. Ottiche antinquinamento luminoso, verniciatura resistente alla corrosione e alle nebbie saline.
■ With its aerodynamic shape designed to offer little resistance to the wind, Diamond offers quality illumination as well as simplicity and safety in terms of installation and maintenance. The exclusive star-shaped post guarantees great flexibility of use, meaning the light can be inclined and adjusted as necessary. Includes anti-light pollution optics, a painted finish resistant to corrosion and saline fogs.

METALCO
Via della Fornace, 44
31020 Castelminio di Resana (Treviso)
T +39-04237863
F +39-0423786400
metalco@metalco.it
www.metalco.it

D35 MILANO - D36 GENOVA
DESIGN: ING. CASTALDI ILLUMINAZIONE

Il programma D35 Milano - D36 Genova (variante qui esemplificata) garantisce importanti risultati tecnico/funzionali, tra i quali: installazione e manutenzione semplici e sicure, gamma di lampade e potenze estremamente estesa, comprensiva di tutte le più efficienti ed evolute sorgenti luminose. Il generoso dimensionamento meccanico e materiali appropriati (con prevalenza di leghe di alluminio) assicurano robustezza, affidabilità e durabilità.
■ The D35 Milano – D36 Genova (shown here) programme guarantees important technical/functional results, including simple and safe installation and maintenance as well as a wide range of lamps that includes the most efficient and evolved types of light sources. The generous mechanical dimensions and well-suited materials (aluminium alloys being the most prevalent) ensure robustness, reliability and durability.

ING. CASTALDI ILLUMINAZIONE
Via Carlo Goldoni, 18
20090 Trezzano s/N (Milano)
T +39-024457771
F +39-024456946
info@castaldilluminazione.com
www.castaldilluminazione.com

LAVINIA
DESIGN: MASSIMILIANO & DORIANA FUKSAS

Sistema d'illuminazione con possibilità di regolazione dell'inclinazione del vano ottico rispetto al manto stradale, Lavinia si installa su palo in acciaio zincato o ad applique con bracci in alluminio singoli, doppi e tripli. La scelta delle sorgenti luminose (alogenuri metallici o lampade al sodio ad alta pressione) è legata all'utilizzo (strade a traffico moderato, quartieri residenziali). L'apparecchio non provoca inquinamento luminoso.
■ The Lavinia lighting system permits the optical element to be adjusted with respect to the road surface and can be mounted on a galvanised steel pole or bracket with single, double or triple arms. The choice of light source (metal halides or high pressure sodium lamps) can be made according to application (low traffic roads, residential areas). This system does not create light pollution.

IGUZZINI ILLUMINAZIONE
SS 77, km 102
62019 Recanati (Macerata)
T +39-07175881
F +39-0717588295
iguzzini@iguzzini.it
www.iguzzini.it

CHROMOFIBRE VBA
DESIGN: LEVOCELL

Un normale calcestruzzo arricchito con Chromofibre VBA diventa un materiale dalle caratteristiche architettoniche sorprendenti, capace di integrarsi con qualunque tipo di pavimentazione (pietra, blocchi autobloccanti, ghiaia, ecc.) pedonale o carrabile. La funzione principale di Chromofibre VBA è quella di realizzare forme in grado di suddividere gli spazi, migliorandone l'estetica e rendendoli unici.

■ Regular concrete enriched with Chromofibre VBA becomes a material with surprising architectural characteristics that can be integrated with any kind of paving (stone, blocks, gravel, etc.) for pedestrians or vehicles. The main function of Chromofibre VBA is to create shapes able to subdivide spaces, improving their aspect and giving them a unique appearance.

LEVOCELL
Via Brescia, 4
25014 Castenedolo (Brescia)
T +39-0302130539
F +39-0302130097
info@levocell.it
www.levocell.it

DONUTS
DESIGN: DIRK WYNANTS

Un piano di poliestere, munito di corte gambe, si incastra parzialmente sull'anello gonfiabile: ecco DoNuts, un comodo sedile/tavolo da esterno che può ospitare sino a sei persone.
■ A polyester top on short legs is partly recessed into an inflatable ring – DoNuts is a convenient seat/table for outdoor use that accommodates up to six people.

EXTREMIS
Weegeschede 39b
B-8691 Gijverinkhove (Belgium)
T +32-58-299725
F +32-58-298118
info@extremis.be
www.extremis.be

FEMINA
DESIGN: OSCAR TUSQUETS

Accoglie il verde e al tempo stesso arreda lo spazio urbano in cui è collocato: è Femina, un sofisticato portapiante in marmo, disponibile in tre misure e in quattro colori. La sommità è parzialmente chiusa da due elementi accostati in modo da lasciare una fessura (di chiaro segno 'tusquetsiano') per il tronco. All'interno, un secondo contenitore assicura la giusta umidità e consente di rimuovere o cambiare la pianta con facilità.
■ The sophisticated Femina marble planter holds vegetation while at the same time decorating the surrounding urban space. The top is partially closed by two elements side by side that leave a gap (Tusquets-style) for the trunk. Inside, a second container ensures the right level of moisture and allows for easy removal of the plant. Available in three sizes and four colours.

MACAEDIS
Ctap Carretera Olula-Macael, km 1,7
04867 Macael – Almeria (Spain)
T +34-950-126370
F +34-950-126078
info@macaedis.com
www.macaedis.com

ORAZIO
DESIGN: IRIAM BETTERA

Di recentissima produzione, ma già se ne può ipotizzare il successo, Orazio è un dissuasore di traffico di forte connotazione architettonica. Ogni elemento è ottenuto da un blocco di pietra naturale granitica. Dimensioni: 53 x 53 x H 60 cm, peso 165 kg. In attesa di brevetto.

■ A new arrival whose success can already be envisioned, Orazio is a traffic barrier with strong architectural connotations. Each piece is made from a block of natural granite stone. Dimensions: 53 x 53 x H 60 cm; weight: 165 kg. Patent pending.

BAGATTINI PAVIMENTI
Via Selva, 6/8
24060 Zandobbio (Bergamo)
T +39-035940110
info@bagattinipav.com
www.bagattinipav.com

CHAIR_ONE
DESIGN: KONSTANTIN GRCIC

I materiali – base in cemento verniciata trasparente neutro, sedile in pressofusione di alluminio con trattamento di fluotitanazione e verniciato poliestere – danno alla versione di Chair_One qui illustrata le caratteristiche proprie di un prodotto ignifugo, destinato anche all'aria aperta. Il sedile può essere fisso o girevole. Colori: grigio metallizzato, rosso, bianco.
■ The nature of the materials – neutral concrete with clear varnish for the base, die-cast aluminium treated with sputtered fluorinated titanium and polyester powder coated for the seat – allow this version of Chair_One to be flame retardant and suitable for outdoor use. The seat can be fixed or swivel. Colours: metallic grey, red, white.

MAGIS
Via Magnadola, 15
31040 Motta di Livenza (Treviso)
T +39-0422862600
F +39-0422862653
info@magisdesign.com
www.magisdesign.com

KEW
DESIGN: VICO MAGISTRETTI

Tutti i vasi della collezione Serralunga – alla quale hanno collaborato, tra gli altri, Ron Arad, Rodolfo Dordoni, Karim Rashid, Alberto Meda e ora anche Vico Magistretti – sono realizzati in materiale plastico per risultare leggeri rispetto ai tradizionali vasi in terracotta e più resistenti agli agenti atmosferici e all'usura del tempo. Il metodo rotazionale, con cui vengono realizzati, consente una notevole versatilità delle forme, raffinata qualità estetica ed alta resa tecnica.
■ All the vases from the Serralunga collection – whose designers include Ron Arad, Rodolfo Dordoni, Karim Rashid, Alberto Meda and now Vico Magistretti – are made from plastic to make them lighter than traditional terracotta pots and more resistant to atmospheric agents and the test of time. The rotational moulding used to make them allows more versatility in terms of shape, refined aesthetic qualities and production.

SERRALUNGA
Via Serralunga, 9
13900 Biella
T +39-0152435730
F +39-01531081
info@serralunga.com
www.serralunga.com

VIA POSTUMIA
DESIGN: FERRARI BK

La linea di pavimentazioni per esterni Via Postumia si caratterizza per i valori tecnici innovativi (la sua particolare modularità consente molteplici soluzioni di posa) e per la completezza della gamma, con tre finiture e tre nuovi colori. Per estetica, praticità e resistenza, Via Postumia si dimostra una soluzione adatta ad ogni tipologia di pavimentazione urbana, sia per aree pedonali e a traffico leggero, sia per aree a traffico pesante.

■ The Via Postumia line of outdoor paving is characterised by innovative technical aspects (its particular modularity allows for different laying combinations) and comes with three finishes and three new colours. In terms of aesthetics, practicality and resistance, Via Postumia is suitable for every urban paving need, whether it be for pedestrian and light traffic areas or heavier trafficked zones.

FERRARI BK
Via S. Caterina, 7
37020 Lugo (Verona)
T +39-0458801066
F +39-0458801633
info@ferraribk.it
www.ferraribk.it

FULL-0-STILE
DESIGN: GUNNEBO ENTRANCE CONTROL

I tornelli a tutta altezza Full-0-Stile presentano una combinazione di elevata sicurezza e capacità di flusso che li rende ideali per l'uso in esterni e particolarmente adatti al controllo degli accessi agli impianti sportivi. Le barriere Full-0-Stile, in acciaio, sono agevoli da utilizzare per le persone autorizzate, ma impenetrabili per gli eventuali intrusi.
■ Full-0-Stile maximum height turnstiles combine elevated safety and flow capacity, making them ideal for outdoor use and particularly suitable for controlling access to sports facilities. Full-0-Stile steel barriers are easy to use for authorised personnel but impenetrable to intruders.

GUNNEBO
T +39-0461248900
info@italdis.com
www.gunneboentrance.com

MAXDESIGN
Via dei Banduzzi, 53
33050 Bagnaria Arsa (Udine)
T +39-0432996412
F +39-0432996036
info@maxdesign.it
www.maxdesign.it

SIMPLE: MOVING
DESIGN: GABRIELE PEZZINI

I complementi d'arredo – tavoli, sedie, sgabelli – della collezione Simple si fondano sulla ricerca della qualità funzionale ed estetica attraverso un'estrema semplicità costruttiva. Il progetto si ispira ad una riflessione ironica sulla natura e l'utilizzo dei prodotti. Lo sgabello Moving è realizzato in polietilene riciclabile colorato in massa e stampato a rotazione; il manico è in acciaio inox. Misure: Ø 35 cm, H 39 cm.
■ The accessories – tables, chairs, stools – that make up the Simple collection arise from a search for high quality in both functional and aesthetic terms, achieved through extreme constructive simplicity. The design is inspired by a humorous look at nature and the use of products. The Moving stool is made from recyclable polythene mass coloured and rotation moulded while the handle is in stainless steel. Dimensions: Ø 35 cm, H 39 cm.

B.D URBANO TRANSIT
Bd Ediciones de Diseño
Mallorca, 291
08037 Barcelona (Spain)
bd@bdbarcelona.com
www.bdbarcelona.com
In Italia: **ORSOGRIL CITTÀ**
Via Cavolto, 10
22040 Anzano del Parco (Como)
T +39-0316349411
F +39-0316349433
info@orsogrilcitta.com
www.orsogril.citta.com

PLANTER
DESIGN: ROSS LOVEGROVE

È l'accessorio naturale per progettare installazioni con il programma www.bdlove.com. Realizzato in polietilene rotostampato, oltre ad essere una superficie su cui sedersi, Planter può contenere una buona quantità di terra per coltivare piante e fiori. Per installazioni interne, Planter si completa con un sistema di irrigazione automatica brevettato da Hobby Flower. Colori disponibili: bianco, beige, verde, azzurro, nero, rosso (solo per interni).
■ The natural accessory for use in designing installations with the www.bdlove.com programme, Planter is made from rotational moulded polyethylene. Along with being a surface to sit on, it holds a fair amount of soil for growing plants and flowers. For internal installations, Planter comes with a patented automatic irrigation system from Hobby Flower. Colours available: white, beige, green, light blue, black, red (for interior use only).

Premio Compasso d'Oro 2004: l'alloro del design Compasso d'Oro 2004: the laurels of design

Il prestigioso set di tavoli 4SPR realizzato da Matteograssi su design di Jean Nouvel ha ottenuto la Segnalazione Premio Compasso d'Oro 2004. Grazie a questo risultato, 4SPR entra nella Collezione Storica del Premio Compasso d'Oro, tutelata dalla Fondazione ADI e dichiarata proprio quest'anno, in coincidenza con il cinquantesimo anniversario del Premio, collezione di "eccezionale interesse storico e artistico" e in quanto tale riconosciuta come patrimonio della cultura italiana dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia. Un meritato successo per la Matteograssi che da decenni coopera con i migliori architetti e designer nel settore contract. Il set 4SPR si compone di tavoli e tavolini con piano in cuoio o in marmo su basi coniche. Il piano in cuoio è sottoposto a trattamento antimacchia. Il piano in marmo, bianco o nero, è supportato da carter inferiore in acciaio. Entrambe le versioni sono sorrette da caratteristiche gambe coniche in acciaio rivestite di cuoio. I piedini sono stampati in poliammide nera.
www.matteograssi.com
■ The prestigious set of 4SPR tables produced by Matteograssi to a design by Jean Nouvel has won a Compasso d'Oro 2004 recommendation. Thanks to this achievement, 4SPR will join the Compasso d'Oro Historical Collection, protected by the Fondazione ADI and this year, in conjunction with the 50th anniversary of the prize, declared a collection of "exceptional historical and artistic interest". It has been recognised as part of the Italian cultural heritage by the Ministry of Cultural Heritage – Regional Office for Cultural Heritage and Landscape of Lombardy. This is a well-deserved recognition for Matteograssi, which for decades has worked with the best architects and designers in the contract sector. The 4SPR set consists of tables and coffee tables with leather or marble tops on conical bases. The leather top is subjected to a stain-proof treatment. The black or white marble top is supported by a lower steel casing. Both versions rest on distinctive conical steel legs covered in leather. The feet are in black moulded polyamide.
www.matteograssi.com

Nella foto/In the picture
Tavolo 4SPR, Segnalazione Premio Compasso d'Oro 2004.
Design: Jean Nouvel.
4SPR table, Compasso d'Oro 2004 Recommendation. Design: Jean Nouvel

La forza dell'industria The force of industry

Con la sua potenza produttiva da 4 milioni di unità all'anno (solo lo stabilimento di Fabriano ne sforna 12.500 al giorno) Elica è il primo produttore mondiale di cappe aspiranti. In epoca di deindustrializzazione, con le sue quattro unità produttive dislocate a una manciata di chilometri l'una dall'altra, Elica è un'azienda radicata nell'entroterra marchigiano nel quale è nata e cresciuta grazie alla guida di Francesco Casoli, il giovane imprenditore che ha raccolto l'eredità del padre Ermanno. Una realtà che stupisce non solo per dimensioni ma anche per vocazione alla ricerca, in un campo molto specifico come quello delle cappe aspiranti per cucina, che acquistano nuovi connotati d'uso come, per esempio, quelli del controllo del microclima domestico soggetto a forme di inquinamento spesso ignorate dall'utente. www.elica.com
■ With its production capacity of 4 million units per year (the Fabriano plant alone churns out 12,500 a day), Elica is the world's leading manufacturer of suction hoods. In these times of de-industrialisation, Elica has four production plants scattered over a dozen kilometres from one another. The company was founded in the Marche hinterland and has grown thanks to the leadership of Francesco Casoli, the young entrepreneur who took over from his father Ermanno. The entity is not only surprising for its size, but also for its dedication to research in such a specific field as that of kitchen suction hoods, which are taking on new features such as controlling the microclimate in a home that is subject to forms of pollution often unknown to the user. www.elica.com

Nella foto/In the picture
Cappa aspirante OM, una superficie in vetro quasi verticale.
OM suction hood, an almost vertical glass surface

La porta sicura A secure door

Gli originali controtelai per porte scorrevoli a scomparsa hanno decretato il successo di Scrigno. Per l'azienda questo è stato il punto di partenza per l'evoluzione e l'ampliamento della sua gamma di prodotti. Oggi, Scrigno realizza anche gli accessori più sofisticati, i controtelai per esterni, i pannelli porta, la linea di porte Unique, le inferriate per sistemi scorrevoli. Ultima novità: i portoni blindati Scrigno Titanus, eleganti e sicuri, certificati a norma ENV 1627 classe 3. www.scrigno.net
■ Scrigno's original surrounds for vanishing sliding doors were a great success and marked the point of departure for the evolution and broadening of its range of products. Today, Scrigno produces highly sophisticated accessories, surrounds for exteriors, door panels, and the Unique range of doors and grilles for sliding systems. The latest proposal is the Scrigno Titanus armoured main entrance doors. Elegant and secure, they are certified to ENV 1627 class 3 standards.
www.scrigno.net

Nelle foto/In the pictures
Portone blindato Scrigno Titanus.
Scrigno Titanus armoured main entrance door

Anche l'aspirapolvere è cordless Now even a cordless vacuum cleaner

Da oggi non si inciampa più nel filo dell'aspirapolvere grazie ai due modelli cordless di Electrolux: 2 in 1 e Handheld, linea Ergorapido. Ergorapido 2 in 1 è un aspirapolvere verticale combinato con uno portatile estraibile. Pulisce in autonomia una superficie di 80 mq (venti minuti circa). Ergorapido Handheld, leggero e maneggevole (pesa solamente un chilo), può aspirare un'area di 20 mq.
Chi è attento alla qualità dell'aria sceglierà 0xy3 system, l'aspirapolvere con sistema ermetico a doppi filtri che trattiene le particelle dannose.
www.electrolux.com
■ As of today there will be no more tripping over the vacuum cleaner cable thanks to two cordless Electrolux models: the 2 in 1 and Handheld from the Ergorapido range. 2 in 1 Ergorapido is an upright vacuum cleaner combined with an extractable portable one that can itself clean a surface of 80 square metres (approx. 20 min.). Light and easy to use, Handheld Ergorapido can vacuum an area of 20 square metres. Those with concerns about air quality will choose the 0xy3 system, a vacuum cleaner with an airtight system and dual filters that block harmful particles.
www.electrolux.com

Nelle foto/In the pictures
Aspirapolvere 0xy3 system a chiusura ermetica.
0xy3 vacuum cleaner with an airtight system

Comunicare in ufficio Office communications

Fragile adotta un nuovo codice per presentare gli arredi ufficio Methis: il catalogo racconta il prodotto all'interno di uno spazio astratto e assolato, costruito con luci e colori puri. Un luogo mentale prima che fisico, in cui sono gli oggetti stessi a parlare, pittogrammi dell'unico alfabeto Methis. Centrato sul colore, in cinque varianti, è anche Methis Colorway, in collaborazione con lo Studio DAC: uno strumento di lavoro che evidenzia la relazione arredo-colore-ambiente. www.methis.com
■ Fragile has adopted a new code to present Methis office furnishings. The catalogue illustrates the product in a sunny, abstract space constructed with pure colours and lights. This is a mental rather than physical place in which the objects speak – pictograms from the unique Methis alphabet. Methis Colorway also focuses on colour with five options available. Produced in collaboration with Studio DAC, this tool highlights the furnishing-colour-environment relationship. www.methis.com

Nella foto/In the picture
Sistema Clover prodotto da Methis nella nuova grafica di Fragile.
Clover system manufactured by Methis with the new Fragile graphics

Circondarsi di elegante semplicità Surround yourself with simple elegance

Si parte con il Programma C, una grande famiglia di sanitari dalle forme sobrie e arrotondate, organizzato in quattro sistemi di lavabi e un sistema versatile di wc e bidet: pezzi semplici e funzionali, identificati dalle matrici geometriche del cerchio e dell'ovale. Il design essenziale firmato Matteo Thun caratterizza Girly System: un sistema pensato per essere sempre pulito. La linea Verso, disponibile anche nella versione contract, manifesta l'attenzione di Catalano per i luoghi pubblici. www.catalano.it
■ Begin with Programma C, a large range of sanitary pieces in simple, rounded forms divided into four

washbasin systems and a versatile toilet and bidet system. They offer simple, functional pieces featuring the geometric matrixes of the circle and the oval. The essential Girly System by Matteo Thun is designed to be constantly clean, and the Verso range, also available in a contract version, reveals Catalano's focus on public places. www.catalano.it

Nelle foto/In the pictures
Da sinistra a destra: Programma C e Girly System progettato da Matteo Thun.
From left to right: Programma C and Girly System designed by Matteo Thun

Far luce sulla grande architettura Casting light on great architecture

Negli ultimi anni, Mizar si è focalizzata sulla produzione di apparecchi illuminotecnici destinati agli spazi espositivi e alle grandi architetture: musei e luoghi di culto, uffici, showroom e spazi commerciali. In varie occasioni l'azienda ha collaborato con designer di fama internazionale.
Il programma Ray, di Tobia Scarpa, è un sistema modulare di proiettori, ideale per illuminare le superfici piane e gli oggetti tridimensionali.
Eye-Bright, di Dario Bettiol e Pietro Melone, invece, è un proiettore che seduce per il suo stile high-tech.
www.nuovamizar.com

■ In recent years, Mizar has focused on the manufacturing of lighting equipment for exhibition spaces and grand architecture, including museums, places of worship, offices, showrooms and shopping centres.
The company has on several occasions collaborated with designers of international renown.
Ray, by Tobia Scarpa, is a modular system of projectors that are ideal to illuminate flat surfaces and 3D objects and Eye-Bright, by Dario Bettiol and Pietro Melone, is a projector with a seductive high tech style.
www.nuovamizar.com

Nelle foto/In the pictures
A sinistra, proiettore Ray di Tobia Scarpa. Sopra, Eye-Bright. Design: Bettiol e Melone.
The Ray projector by Tobia Scarpa, left; Eye-Bright by Bettiol and Melone, top

Metamorfosi dello spazio Spatial metamorphosis

È sempre più sentita l'esigenza di poter ridefinire di continuo gli interni dei grandi edifici di uso collettivo, a seconda degli eventi che vi sono di volta in volta ospitati: spettacoli teatrali o concerti, competizioni sportive o congressi. Figueras, di lunga esperienza nel settore, propone dei sistemi efficaci di sedute amovibili per spazi polivalenti: le Tribune telescopiche, il sistema Mutamut e il Congress Seating System, con poltrone tecnologicamente attrezzate.
www.figueras.com
■ There is an increasingly pressing need to continually redefine the interiors of large buildings used by the public

according to the events being held there, such as theatre performances, concerts, sports competitions and conferences. Figueras has longstanding experience in the sector and proposes effective temporary seating systems for multi-purpose spaces: telescopic Tribune, the Mutamut system and the Congress Seating System, with technologically equipped seats. www.figueras.com

Nella foto/In the picture
Arena Rockodromo a Madrid: Tribune telescopiche smontabili.
The Rockodromo Arena in Madrid: removable telescopic Tribune

L'evoluzione al lavoro Working evolution

Evoluzione e restyling per la gamma direzionale Digit di Frezza, serie Target, su design di Perin & Topan. Sulla flessibilità delle strutture pannellate e dei piani del progetto-base sono state approntate nuove finiture in melaminico da utilizzare in abbinamento, per risultati cromatici di grande effetto. Nuove anche le configurazioni: piano principale più fianco pannellato o coppia di gambe metalliche, colonna o cassettiera portante. Soluzione ponte per scrivania: consolle posteriore o punto d'appoggio attrezzabile con cassettiere portanti e altri accessori.
www.frezzainc.com

■ Evolution and restyling for the Digit management range by Frezza, Target series, produced to a design by Perin & Topan. New melamine finishes have been created to match the versatile panelled structures and surfaces of the base-project – resulting in great colour effects. New configurations also include the main top combined with a panelled side or pair of metal legs and supporting drawer unit or column. A bridge solution for desks comprises rear console table or support that can be fitted with supporting drawer units and other accessories.
www.frezzainc.com

Chi sei? Più importante di chi io sia... lo sai che una grande estinzione o meglio un grande sterminio di grossi animali mammiferi è avvenuto in Australia e in America rispettivamente 40.000 e 13.000 anni fa? Le date coincidono con l'arrivo degli esseri umani nei due continenti e quindi è probabile che i grandi animali siano stati sterminati piuttosto che essersi semplicemente estinti. Gli animali non erano spaventati dagli esseri umani perché non li avevano mai visti prima, mentre in Africa e in Eurasia i grandi animali avevano convissuto con gli umani per milioni di anni e avevano quindi imparato a temerli. Ciò ebbe grandi ripercussioni sulla storia perché lasciò l'Australia e le Americhe prive di allevamento (eccetto piccolissime eccezioni) fino all'arrivo degli Europei, i quali provenivano dalla terra con il più grande numero di animali addomesticati, portandosi dietro i germi delle malattie trasmesse da questi animali, a cui erano lentamente divenuti immuni. **Che cosa fai?** Più importante… lo sai che Anuta è una minuscola isola della Polinesia che anche in tempi ancestrali aveva une delle più alte densità di popolazione autosufficiente nel mondo con 160 persone che vivevano in 100 acri? **Perché lo fai?** Oddio, ancora. Bisogno di vita. **Quando è cominciata?** Cosa è cominciato? Niente comincia, tutto continua. **Quando finirà?** Questo non lo so. Chiediamo a John: "John, quando finirà?". John: *Ciao Paola. Mi stai chiedendo del lontano futuro? Da un punto di vista scientifico? Il fisico Freeman Dyson ha formulato una teoria a questo proposito e recentemente il suo lavoro è stato aggiornato ed elaborato. Se la nostra visione attuale è corretta (e probabilmente non lo è) la situazione è abbastanza desolata! Ecco un estratto di un articolo scientifico di successo che riassume le più ottimistiche previsioni attuali (http://www.globalgayz.com/ultimatevoyage-news.html): "Negli ultimi anni gli astronomi hanno riscontrato prove certe che l'espansione dell'universo non si sta limitando a proseguire, ma è anche in accelerazione, sotto l'influsso della "dark energy", una sorta di antigravità. Se questo è vero, cioé che l'universo continua ad accelerare, galassie lontane si allontaneranno così velocemente che la comunicazione tra di loro diverrà impossibile (per via dell'espansione tutti i segnali diventeranno così deboli in energia da essere inosservabili). Invece di riuscire a vedere nuovi mondi, saranno quelli che già conosciamo a scomparire dall'orizzonte cosmologico, fuori per sempre dalla nostra vista.*
La conoscenza del cosmo sarà frammentaria, con diversi osservatori condannati a vedere diversi pezzi del puzzle. E forse la cosa più importante è che il regno della vita e dell'intelligenza, ridotto allo stremo dalla mancanza di energia fino all'incapacità di completare persino un pensiero o un calcolo, non si espanderà, ma si contrarrà fino a dissolversi come un'eco che svanisce nel silenzio dell'eternità. Il fisico Lawrence Krauss ha detto in conclusione: 'Tutta la nostra conoscenza, civiltà e cultura sono destinate ad essere dimenticate. Non esiste futuro a lungo termine'. Paola: "Non c'è qualche teoria più positiva?" *Una teoria più positiva? Beh, non per *noi*, ma per l'universo nel suo insieme sì. La nostra visione attuale è che i nuovi universi possono essere e sono stati sempre generati attraverso un quantum di fluttuazioni. Non ne abbiamo *nessuna* prova empirica, ma questo è fortemente suggerito dalle nostre migliori teorie sull'inizio del big bang (si chiama "eterna inflazione" ed è stata inventata da Andre Linde all'università di Stanford). È probabilmente impossibile per noi comunicare con questi nuovi universi, ma una volta formati, almeno alcuni di essi possono crescere fino a raggiungere dimensioni molto vaste (in uno spazio e un tempo nuovi, di cui noi non abbiamo cognizione) e, forse, ospitare vita, civiltà, ecc. Anche se ho detto che è probabilmente impossibile per noi comunicare con questi altri universi (così come per loro comunicare con il nostro e quindi rivelarci la loro esistenza), è comunque argomento di grande discussione. Uno scritto di alcuni bravi scienziati di alcuni anni fa diceva che la comunicazione potrebbe essere possibile (http://arXiv.org/abs/astro-ph/9909143). Più positivo di così non posso essere…*

Maurizio Cattelan,
Massimiliano Gioni,
Ali Subotnick
12
El Topo* | cinque domande a five questions to | Paola Pivi

Giraffa, 2004
Stampa fotografica/Photographic print
12 x 16 pollici/12 x 16 inches
Fotografia di/Photograph by Paola Pivi
Per gentile concessione/Courtesy of Galleria Massimo De Carlo

Untitled, 2004
Nastri, struttura in acciaio/ribbons, steel structure
196 x 80 x 82 cm
Fotografia di/Photograph by Hugo Glendinning
Per gentile concessione/Courtesy of Galleria Massimo De Carlo

*
El Topo è un progetto appositamente creato per *Domus* e prodotto da Wrong Gallery. Diretto da Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e Ali Subotnick, Wrong Gallery è uno spazio non profit dedicato alla sopravvivenza della sperimentazione e del gioco a New York City.

Who are you? More important than who I am, is whether or not you know that a large extinction, or extermination, of large mammals occurred in Australia and the Americas, 40,000 and 13,000 years ago, respectively. The dates coincide with the arrival of humans on those continents and it is therefore higly likely that these large animals were exterminated rather than merely becoming extinct. Animals were not afraid of humans having never seen them before, whereas in Africa and Eurasia large mammals had coexisted with humans for millions of years and learned to fear them. This had very strong historical repercussions as it left Australia and Americas deprived of herding (except for a few small exceptions) until the arrival of Europeans. They came from countries with the largest number of domesticated mammals, and they brought all the germs of the diseases they had got from their animals and had slowly grown immune to. **What do you do?** More important is whether you know that Anuta is a tiny island in Polynesia, in the South Pacific that even in ancestral times had one of the densest self-sufficient populations in the world, with 160 people living on less than 100 acres **Why do you do it?** Oh God! Again, I need to live. **When did it start?** What started? Nothing starts. Everything continues. **Where will it end?** This I don't know. Let's ask somebody else: "John, where will it end?" *Hi Paola, are you asking about the distant future? From a scientific viewpoint? The physicist Freeman Dyson thought about this, and his work has recently been updated and elaborated. If our current understanding is correct (which it probably isn't) then it's pretty bleak! Here's a selection from a popular science article that summarises our current best guess: (http://www.globalgayz.com/ultimatevoyage-news.html) "In the last few years astronomers have found evidence that the expansion of the universe is not just continuing but is speeding up, under the influence of 'dark energy', a sort of antigravity. If that is true and the universe goes on accelerating, distant galaxies will eventually be moving apart so quickly that communication with one another would become impossible (all signals would become so weakened in energy by the expansion that they would be unobservable). Instead of new worlds coming into view, old ones would constantly be disappearing over a cosmological horizon, lost from view forever. Cosmological knowledge would be fragmented, with different observers doomed to seeing different pieces of the puzzle. And perhaps most important, starved finally of the energy even to complete a thought or a computation, the domain of life and intelligence would not expand, but constrict and eventually vanish like a dwindling echo into the silence of eternity. The physicist Lawrence Krauss said in summary 'All our knowledge, civilisation and culture are destined to be forgotten. There's no long-term future'."* Isn't there a more positive theory? *A more positive theory? Well, not for *us*, but for the universe as a whole, yes. Our current understanding is that new universes can and are being born through quantum fluctuations all the time. We don't have *any* experimental evidence of this, but it is strongly suggested by our best theories of the start of the big bang. (It goes under the name of "eternal inflation" invented by Andre Linde in Stanford.) It is probably impossible for us to communicate with these new universes, but once they are formed some of them at least can grow to very large size (in a totally new space and time that we are not aware of) and maybe have life, civilisation, etc. Although I said it is probably impossible for us to communicate with these other universes (and them with us, and thus even know of their existence) it is still a subject of much discussion. A paper by some good people a few years ago thought it might be possible. (http://arXiv.org/abs/astro-ph/9909143) That's the most positive I can be…*

Senza titolo (zebre), 2003
Stampa fotografica/Photographic print
340 x 400 cm
Fotografia di/Photograph by Hugo Glendinning
Per gentile concessione/Courtesy of Galleria Massimo De Carlo

Untitled (Slope), 2003
Erba, impalcatura, persone che rotolano/
turf, scaffolding, rolling people
470 x 700 x 1.250 cm
Fotografia di/Photograph by Hugo Glendinning
Per gentile concessione dell'artista/Courtesy of the artist

100 cinesi, 1998
Performance
340 x 480 cm
Fotografia di/Photograph by Attilio Maranzano
Per gentile concessione/Courtesy of Galleria Massimo De Carlo

*

El Topo is a project specially made for *Domus* and produced by Wrong Gallery. Directed by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni and Ali Subotnick, the Wrong Gallery is a non-profit space for the survival of play and experimentation in New York City.

COLLEZIONE AVANT essenza pregiata
lo stile di Domina
DOMINA
Tel. 0425.947326
Fax. 0425.947036
Web site:
dominaporte.it
E-mail:
info@dominaporte.it

la tavola di Achille Castiglioni
1997
Alessi. Extra ordinary.
Milano Düsseldorf Berlin Hamburg London Stockholm Oslo Helsinki Tokyo San Francisco Atlanta Paris